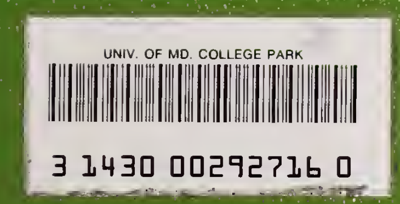

UNIV. OF MD. COLLEGE PARK
3 1430 00292716 0



ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

PARIS 1921

ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE
L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

PARIS

26 SEPTEMBRE-5 OCTOBRE 1921

III

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES AUX
DEUXIÈME SECTION (2e PARTIE) ET
QUATRIÈME SECTION DU CONGRÈS

PARIS
LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

—

1924

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1979


ISBN 3-262-01319-6

Réimpression avec accord des
Presses Universitaires de France
108, Boulevard Saint-Germain, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1979

Printed in The Netherlands

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES
A LA DEUXIÈME SECTION

ART OCCIDENTAL

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE, ARTS DÉCORATIFS. — RAPPORTS ENTRE L'ART FRANÇAIS ET L'ART DES DIFFÉRENTS PAYS.

2e PARTIE

SCULPTURE — GRAVURE — ARTS DÉCORATIFS

LES SCULPTURES EN BOIS TROUVÉES A OSEBERG

ET LES RAPPORTS ARTISTIQUES FRANCO-NORVÉGIENS A L'ÉPOQUE CARLOVINGIENNE

COMMUNICATION DE M. HAAKON SHETELIG
Professeur d'archéologie au musée de Bergen.

Les sculptures en bois que nous allons passer en revue, sont des exemples choisis de toute une collection d'œuvres d'art découvertes, il y a une quinzaine d'années, à Oseberg, localité près de la ville de Toensberg, en Norvège. Cette trouvaille, qui a enrichi le musée de Christiania d'une collection très importante, fut faite dans un tombeau datant du IXe siècle. C'était le tombeau d'une femme, appartenant certainement à la dynastie des rois de Vestfold, qui parvenait alors à une situation grandissante et qui allait fonder le royaume de Norvège. On a cru, pour de sérieuses raisons, pouvoir identifier cette grande dame avec la reine Asa, grand'mère du roi Harald, le fondateur du royaume norvégien. Cette reine mourut environ en 850 après J.-C., date qui s'accorde très bien avec le contenu du tombeau de Oseberg. Son mobilier funéraire nous a donc donné des objets contemporains de Charlemagne et de ses premiers successeurs.

C'était la sépulture la plus splendide qu'on puisse imaginer, et d'une importance très marquée pour l'étude de la civilisation norvégienne de cette époque. Ce tombeau a fourni aussi des documents précieux pour l'histoire de l'art dans les pays du Nord ; il nous a donné, d'une part, de nombreux restes d'étoffes tissées en plusieurs couleurs, exemples de tout premier ordre de l'art textile, et, d'autre part, un grand nombre d'objets en bois richement sculptés. C'est sur ces derniers, qui viennent d'être publiés sous les auspices de l'Université de Christiania, que je vais appeler votre attention [1].

Ces sculptures en bois, purement décoratives, nous montrent des nuances de style, des variations de formes et de traitement, qui correspondent au mouvement artistique scandinave pendant toute la première moitié du IXe siècle. Nous nous trouvons ici à un point très intéressant du développement de ce style décoratif, sujet alors à des transformations profondes en raison des événements politiques qui révolutionnèrent les pays du Nord, et aussi les pays de l'Ouest de l'Europe, pendant la première partie de l'époque des Vikings. Il est assez connu que les expéditions des pirates du Nord ont laissé en beaucoup de pays des souvenirs durables, et, nous le comprenons bien, ces rapports constants avec des pays beaucoup plus civilisés, surtout avec la France carlovingienne, ont pu produire chez nous, dans le Nord, une révolution complète dans l'art décoratif. L'ancien style scandinave s'est transformé d'une manière très marquée sous l'influence des traditions classiques, suivies en France pendant la renaissance carlovingienne. Ce fait très remarquable, qu'on avait soupçonné déjà par l'étude des petits bijoux, a été définitivement établi par les sculptures en bois de Oseberg.

Nous commencerons la série par les décorations d'un navire employé pour la sépulture. Les bois de l'étrave et de l'étambot

1. *Osebergfündet. Utgit av den norske Stat*, vol. I. Kristiania, 1917. Vol. III, 1920. L'ouvrage sera complet en 5 volumes. La publication se fait sous la direction du Dr. A. W. Broegger.

de ce navire (fig. 1) sont sculptés de chaque côté d'une frise, du style purement scandinave de la fin du VIIIe siècle, composé d'éléments zoomorphiques qu'on avait utilisés déjà dans les régions du Nord depuis trois siècles, et qui avaient atteint, à cette époque, beaucoup de raffinement et d'élégance. C'est un style qui avait subi différentes influences étrangères du Ve jusqu'au VIIIe siècle, mais qui avait su garder toujours une originalité, et qui n'avait jamais renoncé aux motifs zoomorphiques comme étant le fondement même des productions décoratives.

Une première déviation de la forme traditionnelle de l'art scandinave se peut démontrer par un panneau appartenant à un des traîneaux trouvés à Oseberg. La décoration se compose d'animaux, nettement indiqués comme des quadrupèdes, mais amplement munis d'appendices décoratifs, en forme d'ailes, qui donnent au panneau entier une apparence pittoresque et mouvementée. Sans doute, l'intention du décorateur a été, par ce moyen, d'imiter l'effet produit par une ornementation de feuillage, de rapprocher son œuvre des décorations végétales classiques, motifs très en faveur dans l'art contemporain français. La nouvelle richesse et le mouvement de la décoration doivent être attribués à la connaissance des produits de la renaissance carlovingienne.

Notons, en même temps, que la disposition régulière du panneau, obtenu par des médaillons circulaires, est un motif essentiellement classique, qu'on doit regarder ici comme un emprunt fait à la même source que la conception végétale des ornements.

Ces rapports avec les traditions classiques de la France se précisent d'une manière plus marquée dans la décoration d'un autre traîneau (fig. 3). La partie supérieure de ce traîneau est une construction carrée avec des poteaux corniers, terminés par des têtes de lions. Les panneaux en sont décorés d'un treillage compliqué sur un fond pittoresque sculpté de motifs zoomorphiques. Le tout nous rappelle donc, d'une manière frappante, un mode de décoration très répandu dans l'art chrétien du VIe au VIIIe siècle, et nous avons raison de croire que toute cette partie de notre traîneau

a été inspirée par un objet mobilier quelconque, par un grand coffre par exemple, ou par un siège de provenance française.

Je vous présente encore un poteau décoratif terminé par une tête d'animal (fig. 2), où nous remarquons surtout la distribution du décor, la partie géométrique à la base, puis le corps du poteau, lisse, donnant un contraste favorable à la tête richement sculptée. Rien n'est plus rare, dans cet art franchement barbare, dans un milieu artistique où l'horreur du vide était la règle presque absolue, qu'une telle modération de la part d'un sculpteur, ou plutôt la connaissance même d'un effet aussi recherché. Nous voyons ici à quel degré les sculpteurs du Nord étaient capables de s'approprier l'esprit même de l'ornementation classique.

Disons donc, pour résumer, qu'au commencement du IXe siècle, l'art décoratif norvégien était en train d'assimiler plusieurs éléments d'origine carlovingienne, des espèces de treillage décoratif, des dispositions par médaillons circulaires, des motifs géométriques, et, dans le dessin, une certaine imitation de la décoration végétale. De bonne heure déjà, cette école de décorateurs s'attaque aussi au problème de créer des ornements plus robustes, d'un relief plus marqué et plus impressionnant que n'en pouvait produire leur style ancien. Ils se sont inspirés, évidemment, des représentations réalistes d'hommes et d'animaux dont abondaient les arts industriels de la France à l'époque de la renaissance carlovingienne. Nous avons vu déjà un premier essai dans cette voie, représenté par les têtes de lions d'un des traîneaux, forme classique en ronde bosse assez heureusement rendue.

Pour les décorations en haut relief, on avait à surmonter des difficultés beaucoup plus sérieuses. Les premières ébauches en ce genre sont quelques pièces très grossières, d'une gaucherie ridicule, qui appartiennent à la décoration du navire dont je vous ai déjà parlé. Il a été démontré par des arguments irréfutables que nous sommes ici en présence du premier essai des artistes du Nord pour maîtriser les figures réalistes dont ils avaient fait la connaissance par l'art classique de la France. On le voit, ils n'avaient

pas très bien réussi, mais par ces motifs réalistes, en haut-relief, était introduit dans le style scandinave un ferment qui allait révolutionner notre art décoratif pendant tout le IXe siècle.

Examinons d'abord une œuvre de transition, un poteau décoratif à tête d'animal, recouvert de sculptures en haut relief, qui représentent évidemment des animaux. Le mouvement des figures est très accentué, le motif qui en a inspiré la conception étant sans doute une lutte d'animaux, sujet si commun dans l'art décoratif classique.

Comme un parallèle frappant, je vous rappelle une tablette d'ivoire carlovingienne, couverte d'un ceps de vigne formant des panneaux circulaires, où l'on voit des taureaux attaqués par des lions. La ressemblance va jusqu'aux détails, les lions de la plaquette se lançant au-dessous des rameaux de vigne pour atteindre leurs proies.

Nous pouvons constater ici que des modèles carlovingiens ont exercé une influence directe et fondamentale sur une décoration sculptée en Norvège. Ici, plus de traces du raffinement et de l'élégance de l'ancien style scandinave, remplacés maintenant par un effet plus vigoureux du relief et du mouvement des figures.

La collection de Oseberg nous montre des exemples excellents du développement de ce style nouveau, vers le milieu du IXe siècle. Voyons un timon d'un traîneau sculpté avec une hardiesse et avec une sûreté surprenantes dans le traitement du haut-relief, et dont une grande partie des détails sont également empruntés aux modèles carlovingiens. Le tout nous donne l'impression d'une certaine vigueur farouche qui est évidemment intentionnelle.

Ce même penchant vers un modelage exagéré du relief se manifeste d'une manière plus prononcée encore dans un autre exemplaire des poteaux décoratifs à tête d'animal, ouvrage sculpté sur toute la surface d'animaux conventionnels formant des cadres ovales sur un fond également sculpté, le tout exécuté avec une virtuosité incroyable.

En vous présentant ces quelques exemples de la collection de

Oseberg, j'ai insisté sur les influences classiques qui ont produit, pendant la première moitié du IXe siècle, un développement si remarquable des arts décoratifs en Norvège. C'est de la renaissance carlovingienne qui fleurissait alors en France, que se sont inspirés les sculpteurs scandinaves, en assimilant beaucoup de motifs nouveaux et en acceptant le haut-relief comme le moyen principal de la décoration. Remarquons seulement que ces artistes étaient toujours des païens et que leurs créations sont empreintes, en conséquence, d'une certaine fantaisie effarouchante et barbare, qui nous révèle quelque chose d'une mentalité analogue à celle des poèmes sauvages et tragiques des Eddas.

Tout de même, les rapports artistiques que nous venons d'analyser, ne sont pas un fait surprenant pour qui a fait une étude, même très sommaire, de l'histoire politique de cette époque.

Les œuvres d'art de Oseberg sont un témoignage, entre autres, que les Vikings n'ont pas seulement rapporté le butin de leurs ravages, mais aussi des inspirations d'un ordre spirituel, reçu par la connaissance de l'art carlovingien.

Un chroniqueur français nous a conservé un détail historique d'un intérêt spécial pour notre sujet. Il nous a appris que les Vikings qui sont descendus sur les rives de la Loire en 843, étaient originaires de Vestfold, le nom du département où se trouve la localité de Oseberg. Or, au IXe siècle, ce même nom désignait le royaume de Vestfold, où résidait la reine qui possédait la collection dont je vous ai montré quelques pièces choisies.

Nous pouvons donc croire qu'on a très bien connu la France, qu'on a eu aussi des notions assez exactes de l'art français, à la cour de cette reine, de la reine douairière Asa, qui nous a laissé une collection d'œuvres d'art si merveilleusement conservée.

L'INFLUENCE DE LA MINIATURE SUR LA SCULPTURE DU LANGUEDOC AU XIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. ÉMILE MÂLE
Membre de l'Institut
Professeur à la Sorbonne

En étudiant le problème des origines de notre sculpture, j'ai acquis la conviction que nos plus anciens sculpteurs romans ont demandé leurs modèles à la miniature : On trouve sans cesse le souvenir de la miniature dans la sculpture du XII[e] siècle.

Il faudrait beaucoup plus de temps qu'il ne m'en est accordé ici pour démontrer ce que j'avance [1]. Je me contenterai de donner un exemple qui, je l'espère, pourra paraître significatif.

Les sculptures de Moissac forment un des ensembles les plus anciens qu'il y ait en France. Celles du cloître étaient terminées en 1100 [2], comme nous l'apprend une inscription ; celles du portail, commencées sous l'abbé Ansquitil, sont postérieures de quelques années [3]. Or ces bas-reliefs offrent avec les miniatures de certains manuscrits méridionaux des ressemblances frappantes.

1. On trouvera cette démonstration dans un volume qui a paru en 1922.
2. *Millesimo centeno factum est claustrum istud.*
3. Aymeric de Peyrac attribue le bas-relief à Ansquitit mort en 1115.

Le plus célèbre de tous les manuscrits du Midi est l'*Apocalypse* de Saint-Sever conservée à la Bibliothèque Nationale [1]. Ce n'est pas l'*Apocalypse* elle-même, c'est un commentaire sur l'*Apocalypse* composé en Espagne par Beatus, abbé de Liebana. En 784, caché dans une vallée de ces monts des Asturies, où venait s'arrêter l'invasion arabe, il commentait le livre de saint Jean, et semblait annoncer la fin prochaine du monde. Son livre fut adopté par l'Église d'Espagne et recopié de siècle en siècle. Autant que le texte, d'admirables miniatures contribuèrent au succès du livre : du Xe siècle au commencement du XIIe, elles furent sans cesse reproduites. Mais il ne faut pas croire que ces miniatures soient servilement copiées les unes sur les autres ; loin de là. Le thème général de l'illustration est le même, mais il y a, dans le détail, une foule de variantes ; l'œuvre n'a jamais cessé de toucher l'imagination des artistes.

Le livre de Beatus ne resta pas enfermé dans les monastères de l'Espagne du nord : il fut connu de l'autre côté des Pyrénées. L'*Apocalypse* de l'abbaye de Saint-Sever, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, a été enluminée en Gascogne, d'après un modèle espagnol, sous l'abbé Grégoire, c'est-à-dire entre 1028 et 1072. C'est un des plus magnifiques manuscrits de la série, et le miniaturiste, tout copiste qu'il fut, y a fait preuve du plus rare talent. Ses beaux anges, serrés dans leurs tuniques, ressemblent presque aux dessins des vases grecs.

Les relations étroites que le pèlerinage de Compostelle avait créées entre la France et l'Espagne expliquent que les manuscrits de Beatus se soient répandus dans le Midi et que leur influence ait pu se faire sentir jusqu'à la Loire.

On ne peut douter que l'abbaye de Moissac n'ait possédé une *Apocalypse* de Beatus, car c'est à ce livre que les sculpteurs allèrent demander quelques-uns de leurs thèmes. Le manuscrit de Moissac devait ressembler beaucoup au manuscrit de Saint-Sever, mais

1. C. lat. 8878.

il en différait aussi, comme nous le verrons, sur quelques points.

L'admirable tympan de Moissac représente le Christ en majesté entre les quatre animaux et accompagné des vingt-quatre vieillards de l'*Apocalypse*, assis sur leurs trônes et portant des coupes et des violes. C'est le Fils de l'Homme, tel qu'il apparut à saint Jean.

D'où vient ce tympan de Moissac, qui semble se présenter à nous sans ancêtres ? Est-ce une création des sculpteurs du XIIe siècle ? On ne saurait être tenté de le croire quand on connaît l'*Apocalypse* de Beatus.

Une des plus belles pages du manuscrit représente le Christ en majesté ; les quatre animaux l'accompagnent. Autour de lui les vingt-quatre vieillards forment un grand cercle ; ils sont assis sur des trônes, ils ont la couronne sur la tête, ils tiennent d'une main une coupe et de l'autre une viole ; leurs regards sont tournés vers l'éblouissante vision, dont ils soutiennent l'éclat ; autour d'eux des anges volent dans le ciel.

Voilà le modèle du sculpteur de Moissac. C'est à un manuscrit, qui ressemblait beaucoup à celui-là, qu'il a emprunté ces vieillards de l'*Apocalypse* d'un type si nouveau. Ce n'est, en effet, que dans les manuscrits de Beatus que nous les rencontrons, avec leurs longues mèches de cheveux et de barbe, avec leurs couronnes, leurs coupes, leurs violes semblables à des guitares espagnoles, leurs trônes de menuiserie. Des miniatures, ces belles figures de vieillards ont passé, sans changement, dans le tympan où elles sont absolument pareilles. Le sculpteur, ne pouvant les disposer en cercle, les a étagées aussi haut qu'il l'a pu, des deux côtés du Christ.

Le Christ de Moissac, il est vrai, ne ressemble pas tout à fait à celui du manuscrit : il ne porte pas le long sceptre qu'il a dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever. Mais, il se peut fort bien que la miniature qui a servi de modèle au sculpteur ait été un peu différente, et voici ce qui me le fait croire. On conserve, à la cathédrale d'Au-

xerre, deux dessins du commencement du XIIe siècle[1], dont l'un représente le Christ en majesté entouré des vingt-quatre vieillards. Ces dessins viennent du Midi. Le Christ en majesté, entouré des vingt-quatre vieillards assis, portant la viole et la coupe, n'a pu être copié que dans un manuscrit de Beatus. Un petit détail le prouve. L'aigle, qui est à la gauche du Christ, porte dans ses serres, non pas un livre, comme les autres animaux évangéliques, mais un rouleau. Or, cette singularité se remarque également dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever et au tympan de Moissac, et ne se rencontre pas ailleurs ; elle suffirait, à elle seule, à rattacher le feuillet d'Auxerre au groupe de Beatus. Il y a donc eu des manuscrits de l'*Apocalypse* qui montraient le Christ tel que nous le voyons à Moissac ; car, entre le tympan de Moissac et la page d'Auxerre, la ressemblance est presque complète.

Le tympan de Moissac dérive donc d'un manuscrit apparenté à l'*Apocalypse* de Saint-Sever. J'y retrouve jusqu'au type des anges du miniaturiste : ils ont le même front bas envahi par une épaisse chevelure. Quant aux plis des manteaux et des tuniques, ces larges plis qui ressemblent à une suite de bandelettes juxtaposées, ils sont tout à fait dans la tradition des miniaturistes méridionaux. Un beau manuscrit de Limoges, qui remonte au XIe siècle, nous montre, près du Christ en croix, la Vierge et saint Jean drapés, comme le seront bientôt les personnages de Moissac[2] : mêmes larges bandes d'étoffes, mêmes bordures décorées d'ornements. On dirait que les miniaturistes se sont, tout d'un coup, improvisés sculpteurs.

Derrière le porche de Moissac, s'ouvre un cloître qui est un des

1. Ils ont été publiés par M. Prou dans la *Gazette archéologique*, 1887, tome XII, p. 138.
2. B. N., lat. 11550, f° 6. On remarquera que les animaux apocalyptiques sont dans la tradition des *Apocalypses* de Beatus et ressemblent à ceux de Moissac. L'aigle, au lieu d'être monté sur un rouleau, est monté sur l'étui qui contient le rouleau. Le manuscrit provient de Saint-Martial de Limoges, car, au f° 303, saint Martial est nommé en tête des litanies, immédiatement après les évangélistes.

plus beaux qu'il y ait aujourd'hui en France. Les arcades ont été refaites au XIIIe siècle, mais les chapiteaux historiés sont de la fin du XIe. Ils sont un peu antérieurs au grand bas-relief du portail, et nous allons les voir inspirés par les mêmes modèles.

Il est nécessaire de revenir à l'*Apocalypse* de Saint-Sever pour en faire mieux connaître l'économie. L'étrange manuscrit commence par une histoire de la Chute et de la Rédemption, esquissée à grands traits. Des miniatures représentent successivement Adam et Eve, le Déluge, le Sacrifice d'Abraham, puis, quand les temps sont révolus, l'Annonce aux bergers et l'Adoration des mages. C'est alors seulement que se déroule la vision de saint Jean. Le manuscrit ne se termine pas avec le commentaire de Beatus sur l'*Apocalypse* : un traité de saint Jérôme, consacré à l'interprétation du livre de Daniel, en forme la dernière partie. Il y a, en effet, entre les visions de saint Jean et celles de Daniel d'étranges analogies, qui expliquent ce rapprochement. L'Ancien Testament et le Nouveau s'unissent pour annoncer, avec le même mystère, le règne de la Bête à la fin des temps. Une même impression de terreur sort des deux livres. Le commentaire de saint Jérôme est illustré avec autant de soin que le commentaire de Beatus. De belles miniatures nous font voir Daniel dans la fosse aux lions avec le prophète Hubacuc, les jeunes Hébreux dans la fournaise, le roi Nabuchodonosor et, enfin, les bêtes symboliques. C'est ainsi que se termine, non seulement le manuscrit de Saint-Sever, mais les plus beaux exemplaires de l'*Apocalypse* de Beatus.

Il nous sera plus facile maintenant de reconnaître les emprunts que les sculpteurs de Moissac ont faits à notre livre. Il n'y a aucun ordre logique dans la suite des chapiteaux du cloître. On passe d'un miracle de Jésus-Christ à un miracle de saint Benoît et à une scène de l'Ancien Testament. Mais, si l'on se donne la peine de classer tous ces chapiteaux par sujet, on ne tarde pas à reconnaître qu'une série est consacrée à l'*Apocalypse* et une autre au livre de Daniel. Un pareil choix s'explique sans peine : les sculpteurs qui allaient bientôt emprunter l'ordonnance de leur tympan au manus-

crit de Beatus, y cherchèrent, dès la fin du XIe siècle, des motifs d'inspiration pour leurs chapiteaux. On ne saurait parler de copies littérales ; il y a seulement, entre les chapiteaux et les miniatures, des analogies dont quelques-unes sont frappantes. Toutefois, le sculpteur, enfermé dans le champ étroit d'un triangle, a dû, sans cesse, abréger et condenser. Ajoutons que les manuscrits de Beatus présentent de continuelles variantes et que nous sommes bien loin de les posséder tous.

Les chapiteaux empruntés à l'*Apocalypse* représentent : les cavaliers montés sur des lions, — la lutte de saint Michel et du dragon, — la bête enchaînée par l'ange, — la grande Babylone, — la Jérusalem céleste, — les quatre animaux évangéliques. Les chapiteaux empruntés au livre de Daniel représentent : les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, — Daniel dans la fosse au lion, visité par le prophète Habacuc, — le roi Nabuchodonosor changé en bête. Tous ces sujets se rencontrent dans les manuscrits de Beatus, du moins dans les plus riches.

Étudions quelques-uns de ces chapiteaux :

Le chapiteau, qui représente deux cavaliers montés sur des lions, précédés d'un ange à pied portant une faucille, a été composé par l'artiste avec deux miniatures du livre de Beatus [1]. Il a réuni deux visions fort éloignées l'une de l'autre dans l'*Apocalypse*, et qui n'ont aucun rapport entre elles. Il en use donc librement avec son modèle, et il est tout autre chose qu'un simple copiste. Mais qu'il ait consulté ce modèle, il n'y a pas à en douter. Le chapiteau, qui nous montre l'ange enchaînant le dragon, présente, en effet, un détail tout à fait typique. L'ange n'a pas les pieds sur la terre, il ne vole pas non plus, il semble tomber du ciel, la tête la première. Or, c'est sous cet aspect extraordinaire qu'apparaît l'ange vainqueur de la bête dans presque tous les manus-

1. Un exemplaire de l'*Apocalypse* de Beatus (B. N., nouv. acq. lat. 1366), nous montre, au fº 94, les deux cavaliers montés sur des lions, et, au fº 116 vº, l'ange tenant la faucille debout près du trône de Dieu.

crits de Beatus [1]. On ne saurait voir là une rencontre due au hasard. Ajoutons que le type du dragon n'est pas une création de l'artiste, mais un emprunt évident aux manuscrits. La bête, attachée par le cou, est ailée, et sa longue queue se noue au milieu, comme dans une de nos miniatures [2]. Un chapiteau surtout est révélateur, c'est celui qui représente les symboles des évangélistes. Ce sont des êtres monstrueux à têtes d'animaux et à corps d'hommes. Tel est précisément l'aspect du lion, du bœuf et de l'aigle dans plusieurs manuscrits de Beatus [3]. On croirait voir d'antiques divinités égyptiennes. Un motif si étrange et tout à fait isolé dans notre art français du XIIe siècle, prouve clairement que l'artiste a feuilleté un manuscrit de Beatus pour y chercher l'inspiration.

Deux autres chapiteaux, que l'on pourrait croire sortis de l'imagination de l'artiste, sont aussi des emprunts faits à nos manuscrits. Ils représentent tous les deux une ville avec ses créneaux et ses tours. Deux inscriptions nous donnent leur nom : l'une s'appelle la grande Babylone, « Babylonia magna », l'autre s'appelle Jérusalem. Ces deux villes mystiques, qui symbolisent, l'une, le règne du mal sur la terre, l'autre, la cité céleste, se rencontrent toutes les deux dans l'*Apocalypse* de Beatus ; il ne manque à Moissac que le grand serpent qui se replie en cercle autour de Babylone.

Les épisodes empruntés au livre de Daniel ne sont pas moins significatifs. On pourrait croire qu'un sujet aussi fréquemment reproduit que l'histoire de Daniel dans la fosse aux lions ne prouve rien. Mais on ne saurait en dire autant du chapiteau consacré aux trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Le sujet est, il est

1. Notamment dans le manuscrit de Saint-Sever et dans le Beatus du XIIe siècle de la Bibl. Nat., nouv. acq. lat. 1366.

2. B. N., nouv. acq. lat. 2290, f° 111, *Apocalypse* de Beatus du XIIe siècle.

3. Le manuscrit de Saint-Sever ne nous montre pas ces animaux à corps d'homme, mais on les rencontre dans le ms. n. acq. lat. 2290, f° 56 v° et f° 71 v° et dans l'*Apocalypse* publiée par Bachelin, *Description d'un commentaire de l'Apocalypse, manuscrit du XIIe siècle, dans la bibliothèque d'Astorga*. Paris, 1869, in-8°.

vrai, très fréquent dans l'art chrétien primitif : les fresques des Catacombes, les verres à fond d'or, les bas-reliefs des sarcophages nous en offrent cent exemples. C'est que le nom des jeunes Hébreux figurait dans la prière qu'on récitait pour les morts, et que l'art chrétien des premiers siècles a un caractère presque exclusivement funéraire. Mais, au moyen âge, l'antique prière pour les morts est oubliée, et l'image des jeunes Hébreux dans la fournaise disparaît. Au XIIe siècle, ce sujet est extrêmement rare. Il semble évident que l'artiste de Moissac avait sous les yeux un modèle qui faisait revivre un sujet oublié. Ce modèle il n'a pu le trouver que dans l'*Apocalypse* de Beatus, qui se termine, comme nous l'avons dit, par une illustration du livre de Daniel. Un autre chapiteau de Moissac donne à cette hypothèse la force d'une certitude. Il représente un sujet qui ne peut venir que du livre de Daniel : Nabuchodonosor changé en bête. On se souvient que Daniel, avant d'expliquer à Balthasar les trois mots mystérieux écrits par la main sur le mur, lui rappelle le châtiment de l'orgueil de Nabuchodonosor rabaissé par Dieu au niveau de la brute [1]. Cet épisode n'a pas été illustré dans le manuscrit de Saint-Sever, mais il l'a été dans la belle *Apocalypse* de Beatus de la bibliothèque d'Astorga [2]. Le sculpteur de Moissac a donc eu un manuscrit très richement illustré, qui lui donnait, non seulement les trois jeunes Hébreux dans la fournaise, mais encore Nabuchodonosor changé en bête.

S'il en est ainsi, on peut aller encore plus loin. Le manuscrit de Beatus s'ouvre, nous l'avons dit, par quelques scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament : Histoire d'Adam et d'Eve, — Sacrifice d'Abraham, — Annonce aux bergers, — Adoration des mages. Or, ces quatre scènes se rencontrent précisément sur quatre chapiteaux du cloître de Moissac. On pouvait trouver singulier que l'artiste ait représenté l'Annonce aux bergers et l'Adoration

1. Daniel, V, 21.
2. C'est le manuscrit étudié par Bachelin.

des mages, et n'ait pas représenté la Nativité. Cette singularité s'explique maintenant : il avait un guide auquel il demandait ses sujets. Ces sujets, d'ailleurs, il les traitait avec une assez grande liberté, et en s'écartant sans doute assez souvent de son modèle.

Je voudrais pouvoir montrer cette influence du manuscrit de Beatus s'exerçant en Aquitaine, à la Lande de Cubzac, à Saint-Hilaire de Poitiers et jusqu'à Saint-Benoît-sur-Loire où plusieurs chapiteaux du porche et de l'église s'inspirent de ses miniatures.

Mais l'exemple de Moissac suffira à faire comprendre le rôle qu'a joué la miniature aux origines de notre sculpture.

Plusieurs singularités de notre sculpture primitive : les étoffes collées au corps, les plis concentriques dessinés sur la poitrine et autour des genoux, les draperies soulevées par le vent ne peuvent s'expliquer que par l'imitation de la miniature. Les sculpteurs ont copié avec leurs ciseaux ces raffinements de la plume. L'imitation de la miniature a donné à la sculpture du XIIe siècle quelque chose de tourmenté, de calligraphique. La sculpture du moyen âge est née compliquée, il lui faudra plus d'un siècle pour arriver à être simple.

L'ÉCOLE ROMANE DE SCULPTURE AUVERGNATE
ET LE
PORTAIL DE CONQUES-EN-ROUERGUE

COMMUNICATION DE M. LOUIS BRÉHIER
Professeur à l'Université de Clermont.

Le Jugement Dernier du portail occidental de l'église de Conques-en-Rouergue passe, à juste titre, pour une des pièces de choix du trésor d'art vraiment incomparable qui atteste encore aujourd'hui, au milieu du cadre grandiose fourni par la nature, la splendeur passée du pèlerinage de Sainte-Foy et de son antique abbaye.

C'est au milieu du XIIe siècle que le Jugement Dernier, inspiré du récit de saint Mathieu, mais combiné parfois avec les détails de l'*Apocalypse*, s'est substitué sur les portails méridionaux et bourguignons au thème traditionnel de la première vision de saint Jean. Non loin de Conques, aux frontières du Rouergue, du Quercy et du Limousin, le Jugement Dernier se montre aux façades de Perse (Aveyron), de Martel et de Carennac (Lot), de Beaulieu (Corrèze), et il figurait aussi probablement à celle de Souillac (Lot), dont les débris sont encastrés aujourd'hui à l'intérieur de l'église. Toutes ces œuvres relèvent de l'influence languedocienne. Les porches qui les abritent, ont le même plan qu'à Moissac ou à Cahors,

avec des retours d'angle garnis d'arcatures et des statues dont le style révèle l'activité des sculpteurs toulousains. Seul, le portail de Conques forme, au milieu de ce groupe, un contraste qui a été déjà signalé. Comme l'a fait remarquer M. André Michel, la valeur iconographique de son tympan dépasse sa valeur d'art et il nous montre une adaptation curieuse aux traditions locales du thème de la Seconde Venue [1]. Est-il possible de le rattacher, d'une manière plus précise qu'on ne l'a fait jusqu'ici, à un courant artistique bien déterminé ?

I. — Par son architecture même, le portail de Conques n'est pas languedocien. Il n'est pas abrité sous un porche profond, mais par une simple voussure que surmonte un gable. Le trumeau lisse qui sépare ses deux baies, n'était pas destiné à porter de statue, et, dans son tympan, sont encastrés deux linteaux triangulaires, tels qu'on en voit si souvent au-dessus des portails auvergnats.

La composition du sujet n'est pas moins remarquable. Le tympan est divisé en trois registres inégaux par des bandeaux couverts d'inscriptions. En outre, le Christ, qui apparaît au centre dans sa gloire, et la grande croix que des anges soutiennent au-dessus de sa tête, déterminent, dans le sens vertical, des divisions nouvelles qui se répètent dans le registre inférieur, grâce aux deux linteaux triangulaires. La scène est donc comme fragmentée en sept compartiments ; en outre, des épisodes sont placés entre les deux linteaux et le registre du milieu. Ces subdivisions régulières et multiples, dont on ne trouve pas d'équivalent sur les portails languedociens, s'expliquent par la recherche de la symétrie, par le goût de l'antithèse qui animent l'œuvre tout entière. D'un côté, le bonheur des justes, de l'autre, les supplices réservés aux méchants ; à la droite du Christ, la procession des élus en marche vers les demeures célestes : à sa gauche, les damnés maintenus à distance par les chérubins armés de l'épée et de la lance. L'opposition est poussée

1. A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, II, p. 606-609.

dans le détail, et les motifs s'équilibrent comme les diverses parties d'un discours. L'intention moralisante est, d'ailleurs, comme soulignée par les nombreuses inscriptions qui courent le long des bandeaux ou se développent sur les phylactères et les diptyques que tiennent les anges [1]. Le sculpteur insiste moins sur les péripéties du drame que sur les sanctions définitives dont il sera suivi.

Un autre trait est la place faite aux traditions locales. Dans la troupe des élus qui se dirige vers le Christ, sont les fondateurs et les bienfaiteurs de l'abbaye de Conques [2]. Sainte Foy elle-même apparaît prosternée devant la main divine, et, par une véritable hardiesse, c'est à elle que le sculpteur confie le rôle d'intercession réservé d'habitude à la Vierge et au Précurseur. Comme pour mieux la glorifier, il a montré, derrière elle, les arcades de sa basilique avec, suspendues à des traverses, les chaînes des prisonniers qui lui ont dû leur délivrance [3]. Le souci du détail est poussé à un tel point que l'on a représenté sous une arcade l'autel en forme de table carrée, recouverte d'une nappe et surmontée d'un calice.

1. Au-dessus de la procession des justes : SANCTORVM CETVS STAT XPISTO IVDICE LETVS, et en face, au-dessus des supplices de l'Enfer : HOMINES PERVERSI SIC SVNT IN TARTARA MERSI. Sur les linteaux triangulaires, aux CASTI-PACIFICI-MITES-PIETATIS-AMICI s'opposent les FVRES-MENDACES-FAL(SE)S-CVPIDIQVE RAPACES. L'inscription placée sous le linteau :

O PECCATORES TRANSMVTETIS NISI MORES
IVDICIVM DVRVM VOBIS SCITOTE FVTVRVM

tire en quelque sorte la conclusion de cette homélie figurée. Voy. la liste complète des inscriptions dans Bouillet et Servières, *Sainte Foy, vierge et martyre*, Rodez, 1900.

2. Ce n'est là qu'une conjecture, mais tout à fait plausible. A la tête des élus marchent la Vierge et saint Pierre, puis un moine qui serait l'ermite Dado, fondateur du premier établissement de Conques. Viennent ensuite un abbé tenant un roi par la main, puis une reine avec deux serviteurs qui portent un coffret et un diptyque, symboles des dons et des privilèges accordés à Conques par Louis le Débonnaire et Pépin, roi d'Aquitaine.

3. Le « Livre des Miracles de sainte Foy » est rempli de récits de ce genre et, d'après la tradition, ce fut avec ces chaînes déposées en ex-voto qu'on exécuta au XIIIe siècle les grilles en fer forgé qui servent aujourd'hui de clôture au chœur.

II. — Cette originalité éclate encore dans les procédés de technique et de style et jusque dans les dimensions des personnages. Il n'y a pas entre la taille du Christ et celle des autres figures la disproportion voulue qu'on remarque sur les tympans bourguignons ou languedociens, que ce soit à Moissac, à Cahors ou à Beaulieu, à Vézelay ou à Autun. L'analogie avec le Christ des Jugements Derniers de l'art byzantin est curieuse, mais ce n'est sans doute qu'une coïncidence [1]. Quant aux autres personnages, ils sont sensiblement à la même échelle que des figurines de chapiteaux. Le tympan de Conques ne fait aucune place à la statuaire : on a l'impression qu'il est l'œuvre d'un maître habitué à orner des corbeilles de chapiteaux et des linteaux triangulaires et qui transporta sur cette immense surface le système de proportions qui lui était familier. Ses figures ont d'ailleurs toute la délicatesse, toute l'élégance un peu mièvre qui donnent tant de charme aux corbeilles historiées. Elles se distinguent par le souci du détail et la finesse du modelé. Aujourd'hui, les couleurs sobres, atténuées par les siècles, qui les recouvrent encore, achèvent de leur donner l'aspect d'œuvres extrêmement précieuses qui font songer au travail de l'ivoirier ou de l'orfèvre plus qu'à celui du tailleur de pierres.

Mais, à d'autres égards, cette composition semble la traduction en relief d'une fresque ou d'une peinture de manuscrit. Les figures sont vues parfois en perspective, comme dans la procession des justes, où le sculpteur a essayé de donner l'impression d'une foule innombrable. Ce n'est pas non plus sur un fond neutre qu'elles se détachent, mais au milieu d'un cadre pittoresque d'une naïveté charmante : lignes ondulées figurant les nuages, église à arcades auxquelles sont suspendues des lampes, avec de belles portes à pentures de fer pour représenter le paradis, porte plus simple

1. Cf. les *Jugements Derniers* du Paris, gr. 74, et de la basilique de Torcello où le Christ est plus petit que les apôtres. Comme à Conques, la composition est divisée en bandes horizontales, le Paradis et l'Enfer sont aux pieds du Christ. Mais on ne trouve à Conques ni la Deisis, ni les Apôtres siégeant autour du Christ, ni le fleuve de feu sortant du trône et embrassant les damnés.

de l'enfer ouverte à deux battants pour laisser voir l'horrible gueule de dragon dans laquelle un diable enfourne les damnés.

Ce Jugement Dernier diffère de tous les autres par l'esprit dans lequel il est traité. Tout l'élément tragique de la scène, si bien mis en lumière à Beaulieu, est écarté ici. Le Christ, trônant dans sa gloire semée d'étoiles, est entièrement vêtu d'élégantes draperies. Le double geste par lequel il montre le ciel et l'enfer est calme, mesuré, empreint d'une gravité sacerdotale. Entouré d'anges dont les uns supportent sa gloire en élevant des chandeliers garnis de cierges, dont d'autres balancent l'encensoir ou tiennent ouvert à la façon des diacres le « Livre de Vie », il est pareil à un officiant et semble accomplir le rite suprême qui termine l'histoire du monde.

On sent que le sculpteur ne s'est pénétré ni du récit grandiose de saint Mathieu, ni des visions surhumaines de saint Jean, et qu'il s'est laissé guider par un prédicateur plein de verve, mais rompu aux exercices de l'école, ami des divisions scolastiques, soucieux surtout de tirer du thème du Jugement des leçons de morale pratique. A ces éléments dûs à quelque clerc, il a ajouté les trouvailles de sa propre fantaisie, prêtant aux justes et aux anges un visage aimable et souriant, déployant, surtout dans sa représentation de l'Enfer, un esprit satirique qui fait songer à celui des fabliaux, n'épargnant ni les moines qu'il montre pris par le diable dans un filet, ni les chevaliers précipités dans l'abîme, la tête la première, inventant, pour châtier les vices, des tourments à la fois ingénieux et comiques, comme celui du misérable attaché par les pieds à une corde enroulée autour d'une poulie et manœuvrée par un démon qui l'empêche ainsi d'atteindre la coupe à laquelle il cherche à boire avidement. Ici, une femme, qui représente peut-être la Luxure, se trouve face à face avec un diable à tête hideuse, allongée comme celle d'un crocodile, qui lui saisit les poignets et s'agenouille devant elle par dérision. Là, un damné, ficelé à une broche que tournent deux démons, rôtit au-dessus d'un grand feu ; ici, un autre damné est précipité dans une marmite.

Un diable, en particulier, se distingue de ses congénères par son aspect caricatural : posté à l'entrée de l'Enfer, il brandit une énorme massue avec laquelle il va pousser les réprouvés dans la gueule béante. Détournant sa grosse tête aux cheveux hérissés comme des flammes, il montre de profil un nez qui n'en finit pas ; son corps flasque et gibbeux complète sa physionomie grotesque.

Enfin, à l'ordre parfait qui règne dans les demeures célestes, où trône le patriarche Abraham au milieu des justes, le sculpteur s'est plû à opposer le désordre et la confusion du royaume infernal avec Lucifer couronné d'un large diadème, foulant aux pieds un damné et environné de serpents qui s'enroulent autour du corps de Judas, pendu à un gibet, une grosse bourse au cou.

Que l'on rapproche ce Jugement Dernier de celui de Beaulieu et l'on en sentira mieux le caractère exceptionnel. Ici, nous n'avons plus de simples figurines de chapiteaux, mais de vraies statues. Le Christ assis atteint deux mètres de haut, les apôtres et les anges, quoique plus petits, ont aussi une taille surhumaine. La composition entièrement sculpturale, sans fonds d'édifices ni inscriptions a une véritable grandeur. Tout y est subordonné à la figure du Christ et au geste sublime par lequel, après avoir rejeté les draperies qui se pressent à flots tumultueux sur ses genoux, il découvre sa poitrine en étendant les bras et prend ainsi l'attitude qu'il avait sur la croix.

La différence des deux tempéraments se manifeste surtout dans la représentation des supplices de l'Enfer. A Beaulieu, ils sont figurés d'une manière abstraite par les monstres fantastiques du linteau. Ces êtres irréels, au corps démesurément allongé, expriment le maximum de l'horreur et l'on chercherait en vain ici le sentiment malicieux et satirique qui règne à Conques. Le maître de Beaulieu a senti profondément la grandeur de son sujet. Son œuvre fait songer à une épopée un peu barbare qui forme un singulier contraste avec les figurines de Conques. De ces deux maîtres qui travaillèrent à si peu de distance, l'un était un imagier subtil et fantaisiste, l'autre un sculpteur de race et un poète.

Ce n'est donc pas à la puissante école de sculpture languedocienne qu'il faut rattacher le portail de Conques. Il est, en revanche, une province voisine dont l'école régionale ignora à peu près l'art de la statuaire, mais produisit par contre d'habiles sculpteurs de chapiteaux. C'est sur les œuvres de l'école auvergnate qu'il faut diriger notre examen. Essayons de les mettre en parallèle avec la sculpture de Conques.

III. — L'Auvergne ne possède, il est vrai, aucun ensemble qu'on puisse rapprocher du portail de Sainte-Foy. Bien qu'on en ait exagéré l'austérité, ses façades ont en général une ornementation très sobre. Le seul portail à tympan sculpté qu'on puisse citer est celui de Notre-Dame-des-Miracles à Mauriac, mais son cas soulève des problèmes d'influences que nous ne pouvons aborder ici. Dans la Basse-Auvergne, au contraire, on trouve exclusivement soit des portails protégés par des voussures richement moulurées, mais sans tympan, comme au Breuil, à Mailhat, à Manglieu, à Nonette, à Blesle, soit surtout des portails à linteaux triangulaires surmontés d'un arc de décharge dont le tympan est quelquefois orné de sculptures, comme au portail méridional de Notre-Dame-du-Port, à Thuret, à Mozat, à Meillers (Allier), etc... C'est de ce dernier système qu'on s'est inspiré à Conques dont le portail est, au point de vue architectural, un compromis entre le portail languedocien et le portail auvergnat.

Nous ne pouvons cependant nous dispenser de signaler un rapprochement intéressant. Les sujets sculptés au-dessus des portails auvergnats étaient parfois accompagnés d'inscriptions. Tantôt, il s'agissait seulement d'indiquer la signification des scènes représentées, comme au portail méridional de Notre-Dame-du-Port ; tantôt, au contraire, comme à Conques, ces inscriptions révélaient une intention moralisante et homilétique. Sur la banderole que portent les Apôtres au linteau du Lavement des pieds conservé à Clermont, on lit : DILIGAMVS NOS INVICEM. Mais, surtout, on ne peut s'empêcher de rapprocher de l'exhortation destinée aux

pécheurs, sur le linteau de Conques, les deux vers sculptés sur une archivolte romane de l'abbaye de Mozat [1] :

> INGREDIENS TEMPLVM REFER AD SVBLIMIA VVLTVM
> INTRATVRI AVLAM VENITE IN SOLEMNIA CHRISTI.

Mais, c'est surtout dans l'ornementation des chevets et sur les corbeilles historiées que l'on peut suivre les progrès de la sculpture auvergnate, depuis les essais informes des temps carolingiens jusqu'aux œuvres moins imparfaites du XII[e] siècle.

Considérons, en particulier, une catégorie de chapiteaux dont on ne trouve guère d'équivalents ailleurs. Sculptés sur leurs quatre faces, ils surmontent les colonnes des sanctuaires à déambulatoires.

Alors qu'aux demi-colonnes des nefs les motifs profanes et religieux se succèdent au hasard sans aucun plan iconographique, dans les chœurs de quelques églises, à Notre-Dame-du-Port de Clermont, à Saint-Paul d'Issoire, à Saint-Nectaire (et il en était de même à Mozat), les sujets sont ordonnés suivant un plan systématique, de manière à donner un enseignement. Seul, le chœur de la grande église de Cluny présentait un ensemble analogue, qui a bien pu inspirer les décorateurs auvergnats.

Qu'il s'agisse des nefs ou des chœurs, les nombreuses corbeilles historiées des églises d'Auvergne révèlent des ateliers très différents et parfois des personnalités vigoureuses. Il me suffira de citer l'atelier de Mozat qui a dû aussi exécuter des chapiteaux à Saint-Julien de Brioude vers 1170, et dont la fantaisie et l'élégance montrent la sculpture auvergnate à son apogée, ou celui d'Issoire, dont les personnages, malheureusement empâtés par un affreux badigeon colorié, avec leurs corps plus allongés que ceux des autres corbeilles auvergnates, avec leurs draperies aux plis verticaux, ont la sobriété de geste et l'immobilité des statues antiques.

1. Aujourd'hui encastrée dans le portail méridional élevé au XVIII[e] siècle.

Un de ces ateliers surtout nous intéresse : c'est celui qui a exécuté les chapiteaux des chœurs de Notre-Dame-du-Port et de Saint-Nectaire. Un de ses maîtres a laissé son nom à Notre-Dame-du-Port sur une banderole que tient un ange apparaissant à saint Joseph pour lever ses doutes sur l'innocence de Marie et où on lit : R(o)TTB(er)TVS ME FEC(i)T. Sur les autres faces on voit la prédiction à Zacharie de la naissance de saint Jean, l'Annonciation, la Visitation.

Le style de ce chapiteau a des caractères bien nets : personnages aux corps trapus, aux têtes trop grosses, dont les cheveux sont tantôt lisses et partagés en deux bandeaux, tantôt frisés en boucles régulières, aux mains disproportionnées, aux poses si gauches qu'on ne sait parfois s'ils sont assis ou debout. Loin d'être immobiles comme celles d'Issoire ces figures ont une mimique animée et des gestes parfois vulgaires, comme celui de l'ange tirant par la barbe saint Joseph enfoncé dans ses réflexions et appuyant sa tête sur son coude qu'il soutient avec son autre main. Cette recherche du mouvement est telle que plusieurs personnages ont les deux mains occupées. L'ange qui tire la barbe de saint Joseph d'une main, déroule de l'autre un phylactère ; Zacharie balance l'encensoir de la main droite et de la gauche élève une tablette. Les draperies n'ont donc pas la régularité un peu monotone de celles d'Issoire ; elles sont indiquées par des plis parallèles, mais dont le sens change fréquemment. Tous les personnages ont un vêtement à manches collantes qui forment des plis nombreux aux poignets. Saint Joseph porte le bliaud arrêté aux genoux et bordé d'un galon de broderie en usage dans la première moitié du XIIe siècle. Zacharie a également une tunique brodée sur laquelle est jeté le pallium épiscopal.

Deux autres traits sont caractéristiques. Ce sont, d'abord, les édifices qui forment le fond des scènes : le temple de Jérusalem avec sa tour ronde coiffée d'une coupole couverte de tuiles imbriquées et reposant sur un tambour percé de fenêtres, avec sa baie en plein cintre qui laisse voir l'autel carré élevé sur deux marches ;

la maison de la Vierge à Nazareth avec ses deux tourelles d'angle ; celle de sainte Élisabeth avec sa toiture de tuiles en écailles. C'est, ensuite, la multiplicité des inscriptions qui garnissent les places vides au-dessous du tailloir, couvrent les phylactères dépliés par les anges ou la tablette qu'élève Zacharie. Le sujet des épisodes est ainsi indiqué exactement par des versets empruntés à l'Évangile de saint Luc. La préoccupation dogmatique est donc bien nette.

Or, tous ces traits si bien accusés, qui nous révèlent une personnalité si intéressante, nous les retrouvons sur les chapiteaux voisins consacrés à la Chute de l'Homme, à l'entrée de Marie au ciel, au combat des Vices et des Vertus, inspiré du poème de Prudence. J'ai montré ailleurs, et je n'y reviendrai pas ici, qu'il y a là un plan théologique très rigoureux, une sorte de sermon figuré qui oppose le paradis perdu par la faute de la première femme au paradis ouvert de nouveau devant la Mère de Dieu. C'est le même goût un peu puéril de l'antithèse qui nous a frappés à Conques : d'un côté, Ève présente à son époux, détail tout local, la grappe de raisin arrachée à l'arbre de la science ; de l'autre, Jésus entouré des anges vient tirer le corps de sa mère de son sépulcre ; ici, le Seigneur promulgue la sentence ; là, un ange ouvre « le Livre de Vie » sur lequel Marie est inscrite ; à l'expulsion d'Adam et Ève s'oppose le cortège triomphal des anges ; au Paradis fermé aux hommes et gardé par un chérubin, le Paradis dont les portes ouvertes à deux battants laissent voir l'autel au-dessus duquel brûle une lampe.

Il en est de même au chœur de l'église de Saint-Nectaire où l'on trouve aussi un programme théologique dont l'ampleur fait songer à celui des portails gothiques : vie publique et Passion du Sauveur, légende du patron de l'Église, vision apocalyptique, Jugement dernier. Comme à Notre-Dame-Du-Port, ce programme est souligné par les inscriptions des livres et des tablettes que portent les personnages. On retrouve, de même, à Saint-Nectaire le goût du paysage avec fonds d'édifices et cette recherche naïve du mou-

vement qui aboutit à des gestes gauches, à des attitudes peu naturelles, à des draperies aux plis tourmentés et enfin à la brutalité ou à la trivialité de certains gestes.

Les chapiteaux de ces deux sanctuaires portent d'une manière irrécusable la marque de celui qu'on peut appeler désormais Robert de Clermont et qui, sans pouvoir être égalé à Gilabert de Toulouse ou à Gislebert d'Autun, a su donner à sa sculpture un aspect très original et un caractère bien local. Sans entreprendre une analyse qui demanderait de longs développements, essayons de discerner les traits essentiels de sa méthode.

C'est, d'abord, un programme théologique très serré dont le sens dogmatique est mis en lumière par de nombreuses inscriptions. Le goût de l'antithèse et des divisions scolastiques est marqué, comme à Conques, par la symétrie un peu factice avec laquelle sont disposés les épisodes. D'autre part, le programme de ces chapiteaux sort de l'ordinaire : le chapiteau de l'Assomption de Notre-Dame-du-Port est absolument unique, et l'on sait combien est rare sur les chapiteaux romans la représentation des épisodes de la Passion ou des visions de l'Apocalypse. C'est une ressemblance de plus avec l'iconographie si exceptionnelle du Jugement Dernier de Conques.

Mais ces sujets si sévères, le sculpteur les a interprétés avec toute sa verve, sa fantaisie et sa naïveté. On distingue chez lui une inspiration populaire un peu grosse, une tendance au réalisme et même à la vulgarité, par exemple le geste d'Adam châtiant Ève après l'expulsion du Paradis et la saisissant par les cheveux. Le même geste est répété sur deux chapiteaux de Saint-Nectaire (saint Pierre saisissant Malchus, un suppliant saisi par un guerrier) et on peut en rapprocher la brutalité avec laquelle Judas se jette sur Jésus (Saint-Nectaire) ou l'irrévérence de l'ange qui tire saint Joseph par sa longue barbe pour attirer son attention (Notre-Dame-du-Port).

Le style de maître Robert résulte de ces tendances mêmes. Soucieux de vivifier les thèmes un peu abstraits qui lui étaient

imposés, il a conçu son sujet comme un peintre, montrant des personnages en perspective et parfois sur des fonds d'édifices qui forment un cadre pittoresque. Sa recherche naïve du mouvement l'a conduit à des maladresses et à des bizarreries. Les personnages qui agissent à la fois des deux mains sont quelque peu enchevêtrés et cette confusion rappelle celle des damnés sur le tympan de Conques.

Enfin, comme le maître de Conques, il a fait une grande place à la réalité contemporaine et à l'élément local. Ses représentations du costume ou de l'armure chevaleresque de son temps ont la valeur de sources extrêmement précieuses [1]. A Notre-Dame-du-Port, il nous a laissé le portrait tout à fait vivant d'un donateur, un de ces bourgeois de Clermont, qui réussirent au XII[e] siècle à obtenir de leur évêque une charte de franchise. Sur le chapiteau de la vie de Saint-Nectaire, la basilique romane dédiée au saint est figurée avec une grande exactitude.

IV. — Nous retrouvons donc sur les œuvres de Robert de Clermont tous les traits caractéristiques du Jugement Dernier de Conques. Sans doute, le style des figures de Conques est plus ferme et leurs proportions sont meilleures, mais c'est dans l'inspiration intime et dans les procédés de composition qu'éclatent les ressemblances. C'est, avant tout, la tendance éthique, le sermon en images substitué à des motifs traditionnels d'un effet beaucoup plus dramatique. A Conques, les Vertus de la hiérarchie angélique déploient leurs phylactères au-dessus de la Procession des justes. De même, sur la fresque, malheureusement si détériorée, du Jugement Dernier de Brioude, on distingue encore quatre Vertus colossales perçant les Vices de leur lance et l'un des chapiteaux de Notre-Dame-du-Port est consacré aussi à la Psychomachie.

Et, dans les détails mêmes, que de coïncidences ! Le Paradis de Conques, avec ses portes à pentures ouvragées, avec ses arcades

1. Voy. Enlart, *Le Costume*. Paris, 1910, p. 151.

auxquelles sont suspendues des lampes, rappelle celui du chapiteau de l'Assomption [1]. Les anges de Conques ressemblent à ceux de Notre-Dame-du-Port. Ils ont le même rôle d'assistants qui participent à une liturgie supraterrestre, et plusieurs portent les ornements sacerdotaux, le manipule sur le chapiteau de l'Assomption, la dalmatique à larges manches à Conques. L'ange de Conques, qui élève un diptyque sur lequel on lit que le « Livre de Vie » est scellé, SIGNATVR LIBER VITE, est bien le frère de l'ange de Notre-Dame-du-Port qui ouvre le grand livre sur lequel on lit : ECCE LIBRO VITE ECCE MARIA NOBIS ADSCRIPTA. A Conques et à Clermont, des anges portent le même gonfanon, balancent les mêmes encensoirs : leur parenté éclate jusque dans la physionomie et dans cette chevelure, partagée en deux bandeaux, qui retombe sur les épaules en formant des boucles. Les autres écoles ne connaissent pas cette coiffure si caractéristique.

Nous conclurons donc sans hésitation que le Jugement Dernier de Conques est dû à des maîtres auvergnats élevés à l'école de Robert de Clermont et pénétrés de ses principes de composition et de style.

L'intervention de ces maîtres à Conques n'est pas un fait anormal. Un moine de La Chaise-Dieu a bien travaillé au tombeau de Saint-Front à Périgueux dès 1077. Les relations entre le Rouergue et l'Auvergne étaient anciennes. Au xe siècle, deux évêques de Clermont, Bégon et Étienne II, le restaurateur de la cathédrale, furent abbés de Conques, et le *Livre des Miracles de Sainte-Foy* atteste par de nombreuses anecdotes la popularité que le pèlerinage de Conques avait en Auvergne [2].

On a même rattaché longtemps l'architecture de l'église de Conques à l'école auvergnate, mais, bien qu'on y relève une certaine analogie dans les combinaisons d'équilibre, cette opinion

1. Il en est de même sur un chapiteau de Volvic, qui représente l'autel de l'église dédiée à saint Priest. Comme l'autel de sainte Foy il est placé sous une arcade et surmonté d'un calice.
2. *Liber Miraculorum Sanctae Fidis*. Édit. Bouillet.

est aujourd'hui justement abandonnée. Sainte-Foy de Conques est une de ces grandes églises de pèlerinage, telles que Saint-Martin de Tours, le Saint-Sauveur de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse, qui jalonnaient les routes de Saint-Jacques. Leur plan a des dispositions et surtout une ampleur inconnues aux basiliques auvergnates.

Par contre, l'œuvre des sculpteurs auvergnats à Conques est incontestable. On en trouve les traces non seulement au tympan du grand portail, mais même sur certains chapiteaux de l'intérieur, dont quelques-uns offrent des sujets iconographiques propres à l'Auvergne, comme le chapiteau du transept, qui représente les Évangélistes ailés comme des anges et qui a son équivalent à Notre-Dame-du-Port, à Volvic, à Chauriat et dans d'autres églises d'Auvergne. Il n'y a donc rien d'invraisemblable à ce que des sculpteurs auvergnats aient été appelés à travailler au portail de Conques.

Sur la date de cette œuvre, l'architecture de l'église, commencée au XI[e] et terminée au cours du XII[e] siècle, ne peut guère nous renseigner. Nous pouvons seulement présumer que ce portail est dû à une reprise postérieure à l'achèvement de l'église. D'autre part, les analogies que nous avons constatées, indiquent une date sensiblement voisine de celles des chapiteaux auvergnats. Dans une étude sur les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port [1], j'avais admis que la générosité du donateur Etienne, qui a contribué à leur ornementation, correspondait à l'appel de fonds lancé en 1185 par Ponce, évêque de Clermont, « pour la construction de l'église du Port ». Un examen plus attentif du style de ces chapiteaux m'a conduit à abandonner cette opinion, et je crois plutôt que les travaux exécutés après 1185, se rapportent au portail méridional et à l'ornementation du croisillon sud.

Au contraire, tous les détails que l'on peut relever sur les chapiteaux du chœur indiquent une date plus ancienne. La forme aspirée ROTBERTVS pour désigner le sculpteur, est un véritable

1. *Revue de l'Art Chrétien*, 1912.

archaïsme. Les inscriptions dans lesquelles on trouve des lettres enclavées, des abréviations très irrégulières et même plusieurs fautes, ne peuvent appartenir aux dernières années du XIIe siècle. Les costumes, le bliaud court et les armures, le haubert surmonté du casque conique à nasal de la tapisserie de Bayeux, l'usage de la ventaille qui se rabat sur la bouche [1], révèlent des modes et des usages antérieurs au règne de Philippe-Auguste. Enfin, les maladresses et les naïvetés que nous avons eu l'occasion de signaler, indiquent un art qui n'est pas encore entièrement maître de ses procédés. Je placerais donc entre 1140 et 1150 la date des chapiteaux des chœurs de Notre-Dame-Du-Port et de Saint-Nectaire ; le portail de Conques, qui présente un style plus ferme, doit avoir été exécuté un peu plus tard, vers 1160-1170.

Ce portail n'est certainement pas l'un des grands chefs-d'œuvre de notre sculpture romane. L'intérêt qu'il offre n'en est pas moins considérable. Il nous montre à la fois la transformation, sous l'influence des études théologiques, de l'iconographie traditionnelle et la hardiesse avec laquelle les sculpteurs interprétèrent le programme qui leur était imposé, suivant les traditions locales et l'exubérance de leur propre génie. Il complète surtout nos connaissances sur l'un des ateliers les plus brillants de l'école auvergnate auquel doit s'attacher le nom de l'imagier de Notre-Dame-du-Port et de Saint-Nectaire, du sculpteur Robert de Clermont.

1. Voy. sur la ventaille les conclusions si précises de M. Enlart, *Le Costume*, p. 452-457.

CARACTÈRES NATIONAUX DANS LA SCULPTURE SUÉDOISE AU MOYEN AGE

COMMUNICATION DE M. ANDREAS LINDBLOM
Professeur agrégé à l'Université libre de Stockholm

Le temps si court dont je dispose, m'oblige à me limiter à une partie de la sculpture suédoise au moyen âge — la plus importante, il est vrai — la sculpture sur bois.

Le bois, pour mes ancêtres, jouait le même rôle que le marbre pour les Grecs. C'était la matière que la main du sculpteur saisissait instinctivement, quand il désirait donner une forme à une idée plastique.

La Suède païenne a créé du moins un style : le style ornemental que nous retrouvons principalement sur nos pierres runiques du XIe siècle ; ce style meurt rapidement après l'introduction du christianisme. Le moyen âge, qui en Suède commence au milieu du XIe siècle, est caractérisé surtout par des impulsions étrangères. C'est dans la réaction contre ces impulsions, dans la manière de traduire dans notre propre langue le langage artistique étranger, que nos caractères nationaux se révèlent le plus nettement.

Rarement nos sculpteurs païens ont tenté de reproduire la forme humaine, et c'est le christianisme qui fit naître l'anthropomorphisme de la divinité et nous apprit à faire des statues en grande

abondance. La Madone de *Mosjö* (fig. 1) est la plus ancienne statue suédoise de la Vierge Marie qui ait été conservée. Elle date probablement du commencement du XIIe siècle, peut-être de plus tôt. Le style en est essentiellement original, empreint de la gravité d'une race habituée aux longs hivers et aux forêts profondes. Comme sur toutes les statues primitives, les yeux sont énormes. Ce n'est pas de joie mais d'angoisse que nous parle cette figure accroupie ; c'est l'esprit sombre d'un peuple chez lequel la vendetta passait autrefois pour un devoir social sacré.

Approximativement de la même époque, est la Madone de *Hall*. L'expression du visage est grave, mais inintelligente. Comme sur la statue précédente, nous rencontrons ici une tendance marquée à la stylisation. Les draperies ne sont plus traitées qu'au point de vue ornemental. Les statues de la même époque sur le continent, et surtout en France, offrent du reste cette même particularité. Ces deux sculptures représentent, à côté de quelques autres, la sculpture suédoise du bois pendant la transition du paganisme au christianisme. Elles sont assez isolées dans leur genre. Mais nous nous trouvons sur un terrain plus ferme concernant un groupe considérable qui embrasse toute la seconde moitié du XIIe siècle. Comme exemple de ce groupe, nous pouvons montrer la Madone de *Klockrike* (fig. 2). Mon collègue, M. Roosval, a fait voir que l'origine de ce style doit pouvoir s'expliquer par une influence venue de France, probablement de l'école qui a créé les sculptures de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres. Les premiers couvents de cisterciens établis en Suède furent fondés au milieu du XIIe siècle par des moines français. Qui sait si, de France, ils n'avaient pas apporté des statues ?

Toutefois, dans ce groupe, nous ne voyons qu'une ou deux œuvres qui paraissent avoir une provenance étrangère. Nous avons bien reçu l'impulsion, mais nous l'avons promptement transformée. Cette Madone de Klockrike est donc foncièrement suédoise. Elle présente des traits que nous avons déjà rencontrés : la tendance à la stylisation et la sombre expression du visage, quelque chose

aussi d'infiniment virginal. C'est une jeune paysanne gauche, mais nullement sotte. Moins endommagée, plus complète est la Madone de *Appuna*, dûe au même maître. Son art est d'esprit fortement religieux. Il ne faut pas oublier que, dès les temps païens, les Suédois passaient pour être les plus religieux des Scandinaves.

Nous trouvons le type masculin du XIIe siècle sur les crucifix, type sérieux, presque brutal ; on pourrait ajouter : d'une virilité exagérée. Le type du Christ de *Läby* n'est pas aristocratique. C'est un Viking suédois qui a été crucifié ; aucun de ses traits ne trahit ses sentiments. Les Suédois du XIIe siècle semblent avoir été aussi durs pour eux-mêmes que les soldats de Charles XII.

Telle était notre sculpture indigène au moment où l'art gothique arriva jusqu'à nous. Mais il faut bien observer que le gothique du commencement du XIIIe siècle, en d'autres termes le style des portails des croisillons de Chartres, ne paraît pas être venu ici directement, mais bien en passant par l'Allemagne (Saxe) et par l'Angleterre (Wells ?). Ce dernier courant exerça également une grande influence en Norvège ; il est donc tout naturel que la sculpture suédoise et la sculpture norvégienne aient plusieurs traits communs pendant cette époque (seconde moitié du XIIIe siècle).

La Madone de *Rimbo* offre des formes transitoires. L'expression fixe et absente la rapproche de ses sœurs aînées, que nous avons déjà étudiées, mais les plis sont sensiblement plus libres. L'Enfant, ou pour mieux dire, le petit Roi, est assis sur l'un des genoux de sa Mère.

Le style de Saxe a donné naissance à une école qui, dans la Suède méridionale, a laissé un grand nombre d'œuvres ; nous n'en montrerons qu'une, une Vierge douloureuse et saint Jean au musée de Stockholm, provenant d'une église inconnue. Le style est indiscutablement un peu fruste, mais les visages sont pleins d'expression.

La seconde tendance — venue sans doute par l'Angleterre — se remarque dans la Suède occidentale et centrale. Une des plus

charmantes œuvres de cette école est une statue de roi assis (fig. 4), provenant de *Hedesunda*, œuvre manifestement suédoise, exécutée en bois de pin. Quelle énorme différence entre les statues romanes dont nous avons parlé et celle-ci ! Et, cependant, il n'est pas impossible que quelques-unes de ces dernières œuvres soient contemporaines de cette statue de roi. La sculpture suédoise, très réceptive, pendant le moyen âge, garde néanmoins les formes avec un conservatisme commun à tous les pays situés à la périphérie de la culture européenne.

La statue d'évêque de *Visnum-Kil* (fig. 5), peut-être un peu plus ancienne, appartient au même groupe. Les lignes sont encore raides, les draperies collantes. Quant à la statue de roi de *Njutånger*, son expression, bien que n'étant pas aussi solennelle, est toute noble.

« La France fut au XIIIe siècle l'éducatrice de l'Europe », écrivait récemment M. Mâle. A cet égard, la Suède ne s'est point soustraite à la règle générale. Les rapports entre notre pays et Paris sont très suivis, surtout à la fin du siècle. Ainsi, à cette époque, il n'existe pas moins de trois collèges, à Paris, établis pour les étudiants suédois. Le Danemark en avait alors *un* et la Norvège n'en avait pas.

A la fin du XIIIe siècle, la Suède possède deux centres de sculpture du bois : Upsal et Gotland ; tous deux en relations directes avec la France. Le voyage d'Estienne de Bonnueil et de ses compagnons à Upsal, en 1287, est trop connu pour que je veuille m'y arrêter. Mon collègue, le baron d'Ugglas a émis l'opinion que ces Français ont exécuté un certain nombre de sculptures en bois, plusieurs plus grandes que nature, réparties dans différentes églises du diocèse d'Upsal. Nous montrons ici une de ces œuvres remarquables, un roi de *Frœtuna*. En admettant même que je ne sois pas aussi sûr que mon compatriote de l'origine française de ces statues, je reconnais cependant que leur type gaulois est si prononcé qu'il ne reste plus beaucoup de caractères nationaux.

Une Madone de *Hedesunda*, haute de deux mètres environ, dans le même diocèse, donne une impression plus nationale. Elle est essen-

tiellement suédoise dans toute son innocence champêtre et son romantisme rêveur. Rien ne fait mieux comprendre la différence entre l'esprit du Nord et celui de la France qu'un rapprochement entre cette Madone et sa contemporaine à Paris, la célèbre Vierge de Paris, à l'église Notre-Dame.

Dans l'île de Gotland, également nous trouvons un Français de marque, le maître d'Œja, ainsi que l'a appelé le baron d'Ugglas. Un autre Gotlandais, Suédois de naissance, mais qui a fortement subi l'influence exercée par la France, est le maître de Bunge ; celui-ci appartient au premier quart du XIVe siècle. Ses visages ont un caractère nettement lyrique. Si on veut lui trouver quelque parent à Paris, on peut se tourner vers les belles statues des apôtres, originairement dans l'église Saint-Jacques, aujourd'hui au musée de Cluny. Une tête de *Bro*, ainsi qu'une Vierge douloureuse et un saint Jean de *Hamra* (fig. 3), se rapprochent beaucoup de ces œuvres. La Vierge, surtout, est très suédoise. Son visage, sa tenue, n'ont pas un reflet de mondanité, mais au contraire beaucoup de la sainte innocence dont parle la Bible.

Plus national encore est le maître dont l'atelier était, à cette époque-là, en Oestergœtland, province qui, au moyen âge, appartenait au même diocèse que l'île de Gotland. Observons une fois encore les deux traits communs : la stylisation (surtout des cheveux) et la force dans l'expression du visage. Son roi de *Oestra Ny* et son crucifix de *Oestra Husby*, si étrangement bien conservés quant aux couleurs, se distinguent par une gravité sombre. Sur certains autres crucifix de cette même époque, cette expression atteint parfois au pathétique. Ce saisissant crucifix de *Dalby* est, lui, d'un maître qui était établi à Stockholm même ou dans les environs. Par son expression angoissée, ce visage rappelle celui de la Madone de Mosjö, de trois cents ans plus ancienne, par laquelle nous avons commencé cette communication.

A partir du milieu du XIVe siècle, on ne crée en Suède aucune sculpture de qualité élevée qui puisse, en toute certitude, être attribuée à un maître suédois. La Suède est entraînée dans la sphère

baltique, elle passe peu à peu sous la dépendance économique, politique et artistique de l'Allemagne du Nord et nous devrons attendre quatre cents ans avant d'y retrouver un art national de valeur véritable.

Celui qui fait des dons précieux est curieux de savoir de quelle manière ces dons ont été employés ; c'est pourquoi nous résumerons ainsi notre court aperçu : Pendant le XIIe, le XIIIe et le XIVe siècle, la France a donné à la Suède de fortes impulsions artistiques que nous avons reçues avec gratitude ; toutefois, nous avons trop le sentiment de l'indépendance pour être jamais tombés dans l'imitation pure et simple. Nous avons su recueillir l'essence nouvelle et nous lui avons donné une forme qui reflète notre âme propre.

LA STATUETTE EN IVOIRE ET EN DENT DE MORSE DE HERLUFSHOLM

COMMUNICATION DE M. F. BECKETT

C'est en 1135 que fut fondée dans l'île de Seeland l'abbaye des bénédictins de Nœstved ; c'est aujourd'hui le lycée et l'institut de Herlufsholm [1]. Cette même année, l'évêque du diocèse dota les abbés du couvent des dîmes des possessions de l'abbaye dans l'évêché pour que les abbés pussent voyager, selon leur rang, aux conciles soit au Danemark soit à l'étranger [2]. On sait que les abbés se sont servis de ces dîmes pour leurs voyages. En 1300, l'abbé Jean revint de Flandre en compagnie de l'archevêque de Danemark [3]. C'est d'un semblabe voyage, je pense, qu'un abbé de Nœstved rapporta cette image en ivoire, haute de 70 cm. (fig. 1). La statuette d'ailleurs n'est pas du XIVe siècle. Le relief plat de la poitrine, les proportions allongées, tout porte à croire qu'il s'agit d'une œuvre de transition entre l'art roman et l'art dit gothique. Le corps est sculpté dans une seule dent d'éléphant dont la courbure naturelle forme la courbure du corps et dont l'extrémité est le *suppedaneum*.

1. Melchior et Leth, *Historiske Eflerretninger om Herlufsholms Stiftelse*. Nœstved, 1865.
2. Thorkelin, *Diplomatarium Arna-Magnœanum* (Havniæ, 1786). I, p. 6.
3. *Scriptores Rerum Danicarum*, I, 372 (MCCC. Iohannes Archiepiscopus transfretando de Flandria venit Lybeck, et Abbas (s : Nestwediensis) Johannes cum eo.

La draperie des hanches est faite à part. Pour les bras, on s'est servi de dent de morse.

Les mains et les pieds sont percés de quatre clous. En 1230, un évêque espagnol, Lucas de Fuy, déclara hérétiques les artistes qui représentaient le Christ crucifié percé de trois clous, parce qu'il avait vu lui-même les quatre clous originaux, voire même dans quatre villes différentes. Mais à la fin du XIIIe siècle, dans le *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand, les trois clous sont un fait [1]. Il faut donc que la statuette de Herlufsholm soit du commencement du XIIIe siècle.

J'ai cru, il y a bien des années, que la statuette pouvait être une œuvre danoise [2]. De cette époque il existe dans la sculpture danoise deux types différents du Christ crucifié : l'un est le vainqueur couronné, vu de face, devant la croix de triomphe, l'autre, assez original, montre le Christ debout devant la croix, affligé et en colère, parfois couronné, mais le mouvement du corps, le *contraposto* est toujours reproduit. Les deux exemplaires sont en cuivre doré repoussé (fig. 2). Il existe aussi des exemplaires en bois sculpté et en pierre dure. Mais il n'existe pas, au Danemark, d'autre crucifix sculpté de ce temps-là, d'une plus haute valeur artistique que la statuette de Herlufsholm. Sur une reliure magnifique qui se trouve au Musée National de Copenhague (fig. 3), on voit un crucifix en dent de morse, probablement un travail indigène fait peut-être sous l'influence de la statuette de Herlufsholm. On remarque la grande différence de valeur artistique de ces deux œuvres d'art.

Il existait au XIIIe siècle, en Norvège, une école de sculpture assez importante dont M. Harry Fett a écrit l'histoire [3]. J'ai acquis

1. H. Otte, *Zur Staurologie und zur Ikonographie des Crucifixus* (dans le : *Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen*, I, p. 166). Cf. Piper, *Einleitung in die Monumental-Theologie*, p. 617 et suiv.
2. *Tidsskrift for Kuntindustri*, 1898, p. 7 et suiv. Voir du même auteur la revue : *Tidsskrift for Industri*, 1912, p. 19 et suiv.et : Carl Neergaard et Francis Beckett, *Næstved St. Peters Kloster. Herlufsholm Kirke.* Copenh., 1915.
3. Harry Fett, *Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten.* Chra, 1908 (avec un résumé en français).

de ce grand connaisseur de l'art norvégien, la certitude qu'il n'y avait pas en Norvège de sculptures du même genre.

J'ai également montré des photographies à sir Hercules Read et à Ch. Dalton, du British Museum, qui n'ont reconnu ni l'un ni l'autre une œuvre anglaise dans la statuette de Herlufsholm. Par contre, dans son important ouvrage sur la sculpture en bois gotlandique du moyen âge [1], M. Ugglas — qui n'avait d'ailleurs pas vu la statuette de Herlufsholm — a considéré le crucifix comme une œuvre faite sous l'influence saxonne du commencement du XIII[e] siècle. Cependant, M. Adolph Goldschmidt, de Berlin, qui a vu le moulage au Musée royal de sculpture comparée de Copenhague, a eu l'obligeance de m'écrire que la statuette n'avait pas de rapport avec l'art allemand.

Cette statuette serait-elle donc une œuvre danoise ? C'est le seul crucifix en ivoire connu du commencement du XIII[e] siècle ; c'est le plus grand crucifix en ivoire existant du moyen âge et, comme me l'a écrit M. Camille Enlart, « le plus beau crucifix en ivoire du monde » du moyen âge. Il est d'une finesse sans égale. Il y a dans l'exécution, dans le traitement de l'ivoire, une tradition dont on ne trouve pas les caractéristiques au Danemark. La conception est tout à fait originale et nouvelle. On sait que, dans la littérature chrétienne des premiers siècles, c'est toujours le vainqueur, le triomphateur à la croix que l'on acclame, car la croix est le signe du triomphe. Dans un hymne du IV[e] siècle on lit : « Exaltez le triomphe de la passion et le bois de la croix, glorifiez le saint signe qui décore le front du bienheureux ». Et l'on continue en acclamant le Christ comme vainqueur de la vie et de la mort, le grand juge, le maître des torrents et des mers, des bois et des champs, du temps et de l'espace, des saisons, de la nuit et des jours, du proche

1. Carl R. af Ugglas, *Gotlands medeltida træskulptur*. Stockholm, 1915, p. 584. M. Ugglas est d'avis que les bras en dent de morse de ladite statuette est un témoignage à peu près indiscutable de la provenance scandinave. Mais on s'est servi de la dent de morse du moins dans les ateliers de Cologne (Falke et Frauberger, *Deutsche Schmelzar beiten*, p. 33) ; du reste, le morse vivait encore au XV[e] siècle sur les côtes écossaises.

et de l'éloigné [1]. C'est cette conception qui a créé au Danemark les représentations du Christ crucifié jusqu'à la fin du XIIe siècle.

Mais, dans ce même siècle, une nouvelle conception du Christ crucifié se fait jour, d'abord en France, puis en Italie avec saint François d'Assise et ses successeurs. C'est Abélard qui, le premier, a soutenu que la mort du Christ est due à l'amour du Saint Sauveur pour le genre humain. La croix n'est pas le signe du triomphe. C'est le signe de la passion. Et ce n'est pas avec crainte qu'il faut regarder le Christ crucifié, c'est avec sympathie et compassion. Cette doctrine nouvelle et sensitive fut plus tard développée par les Franciscains [2]. Or, c'est précisément cette conception-là du Christ crucifié qu'interprète l'ivoire de Herlufsholm. Ce n'est pas encore un art naturaliste ; on ne voit pas la mort qui fait terreur ; mais c'est l'image idéale de la douleur, d'une affliction douce qui fait naître la compassion.

L'art nouveau, c'est-à-dire la conception nouvelle, n'apparut jamais au Danemark ; le plus célèbre artiste danois, Thorvaldsen, a parfaitement compris la sculpture classiciste, mais il n'a pas créé un art nouveau. C'est en France qu'on trouve, au commencement du XIIIe siècle, les conceptions nouvelles dans l'architecture et dans la sculpture. Selon moi, la statuette de Herlufsholm est une œuvre française. Mais, comme l'a fait remarquer M. Raymond Kœchlin [3], on ne peut citer aucun ivoire français du commencement de la période gothique. Quoiqu'il ait existé des tailleurs d'ivoire en France à cette époque, les œuvres ont disparu ou ne sont pas connues. Pourtant, pour le rendu, un peu sec, de la draperie de l'ivoire de Herlufesholm, on peut rapprocher la draperie du groupe de la Vierge et de l'Enfant de l'ancienne collection Spitzer (aujourd'hui au musée de Hambourg) [4], et, comme point de départ du type de la tête de notre Christ, il faut se reporter

1. Pfanmüller, *Jesus im Urteil der Jahrhunderte*, p. 119.
2. *Ibid.*, pp. 140, 146, 196.
3. André Michel, *Hist. de l'Art*, II, 1, p. 464.
4. *Ibid.*, II, 1, p. 465, fig. 307.

à la tête du Christ en bois polychrome, offert au Louvre par Louis Courajod. M. André Michel compare cette tête à celle de saint Pierre dans le *Jugement dernier* de Saint-Lazare d'Autun [1]. Et le type développé du Christ de Herlufsholm c'est le Christ de la *Descente de Croix*, célèbre groupe en ivoire du Louvre [2]. La statuette est faite avec plus de routine, mais elle n'est pas si « intime » que l'ivoire de Herlufsholm. On trouverait donc, dans l'église danoise nichée au fond des bois de Séeland, le seul ivoire français de la première moitié du XIII[e] siècle qui soit connu aujourd'hui, le *missing link* entre les ivoires français de l'époque romane et du haut moyen âge. Je pense que c'est la récompense pour la grande admiration que l'on avait déjà en ce temps-là pour la France. Tous les archevêques danois de cette époque, tous les évêques et même le petit clergé ont étudié alors à Paris, et, lorsqu'un évêque a fait rebâtir sa cathédrale, la plus grande, la plus splendide au Danemark, la cathédrale de Roskilde, il est allé prendre, comme l'a déjà fait remarquer M. Enlart [3], ses modèles dans la France du Nord.

1. André Michel, *Hist. de l'Art*, I, II, p. 642, fig. 358.
2. *Ibid.*, II, I, pl. V.
3. Dans : *Manuel d'archéologie française*, I, pp. 477, 486. Voir aussi le même auteur dans : Michel, *Hist. de l'Art*, II, I, p. 63 et suiv.

ESSAI DE CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE D'APRÈS LA FORME DE LEUR MANTEAU DES VIERGES DU XIVe SIÈCLE DEBOUT, PORTANT L'ENFANT

COMMUNICATION DE M. RAYMOND KŒCHLIN
Président du Conseil des Musées nationaux

On ne saurait n'être pas frappé, à parcourir les musées de sculpture, de l'incertitude que révèlent les étiquettes dans la datation des Vierges du XIVe siècle ; il semble que c'est presque au hasard, souvent, qu'elles sont attribuées au début, au milieu, voire à la seconde moitié du siècle, tant sont différentes de types et d'ajustements les statues données aux mêmes périodes. Or, une étude, poursuivie depuis près de vingt ans de l'ivoirerie gothique française, qui a fait passer sous nos yeux de très nombreuses Vierges d'ivoire, aussi bien statuettes que figures taillées aux plaquettes, aux polyptyques ou aux crosses, nous a amené à reconnaître que, si les ivoiriers, eux aussi, ont suivi, durant ce long temps, des modes très diverses dans l'ajustement de leurs Vierges et, notamment, du manteau qui les enveloppe, ces modes se sont succédé régulièrement, et qu'il suffit donc d'en déterminer la suite pour obtenir un classement chronologique. Il serait bien invraisemblable qu'un

classement, admissible pour l'ivoirerie, ne le fût pas aussi pour la grande sculpture, dont l'ivoirerie, au XIVe siècle, s'inspira le plus souvent, et c'est pourquoi nous croyons devoir attirer l'attention sur l'établissement de la chronologie de nos Vierges d'ivoire ; peut-être l'histoire de la sculpture monumentale en fera-t-elle son profit !

On sait quel était l'ajustement des Vierges d'ivoire du milieu du XIIIe siècle ; un abbé du couvent autrichien de Zwettl en rapporta une, entre 1248 et 1259 [1], *de partibus superioribus Francie* et, malgré l'état déplorable où elle nous est parvenue, elle nous renseigne sur les modes alors en faveur dans les ateliers [2]. Sur la robe ajustée du buste, serrée à la taille par une ceinture et dont les plis verticaux se cassent en touchant terre, un long manteau est jeté ; il tombe des épaules dans le dos et un pan se relève par devant diagonalement de la jambe droite qu'il enveloppe jusque sur la hanche gauche, dégageant le buste et le bras droit et retenu sous le bras gauche qui porte l'Enfant. Beaucoup d'autres Vierges portent un manteau semblable, celle de la Sainte-Chapelle notamment, au musée du Louvre (fig. 1) [3]. Le noble style des plis profonds et régulièrement étagés de ces manteaux a été souvent loué, mais il ne semble pas qu'on ait prêté une suffisante attention à l'ordonnance même des manteaux ; le grand lé qui se relève diagonalement par devant en dégageant le buste et l'avant-bras, est particulièrement à noter, et c'est lui que nous tenons pour caractéristique de tout le groupe. Ce groupe, on ne saurait en douter, est le plus ancien dans la série des Vierges d'ivoire gothiques ; à défaut même de la Vierge à peu près datée de Zwettl, bien des traits nous en fournissent la preuve : ce système de draperie se rencontre toujours

1. *Das Stiftungenbuch des Cistercienser Klosters Zwettl*, dans *Fontes rerum austriacarum*, 2e partie, t. III. Wien, 1851, in-8o, p. 142. La statuette a été publ. Lind, *Die kunsthistorische Abtheilung der Wiener Weltausstellung*, Mittl. der Central Commission, 1873, p. 176.
2. La statuette est quasiment méconnaissable ; c'est la raison pourquoi nous ne la reproduisons pas.
3. E. Molinier, *Catalogue des Ivoires*, no 53, rep.

aux manteaux faits de ces tissus épais et lourds en usage au XIIIe siècle et au début du XIVe ; les Vierges, qui portent de tels manteaux, ont toutes le visage de l'ovale allongé, à ce moment en faveur, et ce sont des figures exactement semblables qui trônent, glorieuses entre deux anges, sur les plaquettes que la simplicité de leur décor architectural nous oblige à tenir pour les premières en date (anc. coll. Aynard) [1], sur les premiers polyptyques ou tabernacles, tel celui du musée de Vienne [2], qui n'ont pas atteint à la somptuosité qu'on devait voir plus tard, et sur les crosses de composition le moins compliquée, donc du type le plus primitif (musée de Weimar). En vérité, dans ces diverses séries d'objets, quelques exceptions pourraient être citées, car une logique impitoyablement rigoureuse ne préside pas au développement des œuvres d'art, mais, d'une façon générale, tout prouve que, dans les ateliers d'ivoiriers, la mode avait adopté d'abord le manteau relevé diagonalement et dégageant le buste et le bras, celui que portent toutes les Vierges debout au trumeau des portails de nos cathédrales du XIIIe siècle, la Vierge de la porte nord de Notre-Dame de Paris par exemple, contemporaine de celle de Zwettl. Ce qui est vrai de ces premières Vierges d'ivoire, l'est donc aussi des grandes Vierges de pierre.

Cependant, une nouvelle mode allait paraître dans l'ivoirerie, celle du manteau ouvert. Un groupe de Vierges peut être distingué, en effet, dont le manteau s'ouvre par devant de toute sa hauteur ; il découvre la robe faite comme précédemment, mais, en jetant de chaque côté, presque jusqu'à terre, un lé mince et très long, relevé légèrement par le bras qu'il recouvre ; parfois, les deux lés se rejoignent au col, maintenus par un fermail, mais il ne s'agit là que d'une variante du même type. Ce type est évidemment postérieur à celui que nous avons noté d'abord, car les Vierges portant un tel

1. N° 177, rep., du Catalogue de vente. Paris, 1913.
2. Semper, *Elfenbeiner Klappaltaerchen des XIV. Jahrhund.*, Zeitschrift für Christliche Kunst, 1898, p. 141.

manteau (coll. Bossy, fig. 2)[1] ont presque toutes le visage rond aux petits traits menus, si spécial au plein XIVe siècle, et les plis perdent la rigueur du dessin et la solidité que leur donnaient les lourdes étoffes jadis en usage ; pourtant, cette manière d'ajustement se retrouve sur des plaquettes (musée de Châlons-sur-Marne), des polyptyques (Vatican)[2] ou des crosses (musée Czartoryski à Cracovie), de composition simple et à peu près semblables dans leurs architectures aux pièces où nous avions rencontré des Vierges du type précédent. Il y a donc lieu de croire que la mode du manteau ouvert commença à se répandre quand celle du manteau relevé diagonalement allait cesser de plaire. Reconnaissons, d'ailleurs, que cet arrangement nouveau ne fit pas fortune ; il fut jugé sans doute un peu mou et l'on dut constater que tous ces plis verticaux accrochaient la lumière de façon trop monotone ; le petit nombre de Vierges d'ivoire, ajustées de la sorte, prouve que cette mode ne dura guère et elle semble n'avoir pas été moins passagère dans la grande sculpture.

Le type qui prévalut ensuite, nous montre un manteau tombant en diagonale de l'épaule droite à la hanche gauche, en recouvrant le bras droit et une partie du buste ; c'était prendre le contrepied de celui qu'une longue tradition avait pratiqué d'abord, faisant tomber le lé qu'elle avait relevé et enveloppant buste et bras qu'elle avait dégagés ; mais on doit croire que ce nouvel arrangement fut goûté, puisqu'en tenant compte de certaines variantes, souvent fort importantes d'ailleurs, c'est lui qui, en somme, persista jusqu'à la fin de l'ivoirerie gothique. Nous le tiendrons donc pour le dernier en date ; non seulement, en effet, à ce système de draperies correspond toujours cette forme ronde du visage que le plein XIVe siècle pratiqua uniquement, et jusque dans ses dernières années, mais l'Enfant, que portent sur le bras les Vierges ainsi

1. Publ. par P. Leprieur, *La Collection Bossy*, Les Arts, nov. 1904, n° 35, p. 23.

2. Publ. par Kanzler, *Avori della Biblioteca Vaticana*, Museo Cristiano, pl. XVII. Rome, 1903, in-fol.

vêtues, est souvent demi-nu, ce que n'admettait guère l'ivoirerie de la première partie du siècle, et, surtout, ce sont de telles Vierges que les diverses séries d'objets d'ivoire déjà mentionnés nous montrent aux pièces les plus compliquées d'architecture ou de composition, c'est-à-dire à celles d'époque relativement récente.

Les variantes, dont nous avons noté l'importance, permettent aussi bien d'envisager dans cette série quelques groupements auxquels il n'est pas impossible sans doute d'assigner un ordre chronologique. L'une de ces variantes consista à ne jeter sur la poitrine et sur les bras qu'une étroite écharpe, mais qui se développe au-dessous de la taille en une manière de tablier (musée de Cluny, fig. 3) [1] ; il semble qu'on doive tenir cet arrangement pour assez ancien, car aux très nombreuses statuettes où on le remarque, si le style et le travail sont un peu secs, tels ceux de certaines statues analogues de marbre bien connues, les complications de plis, caractéristiques de la fin du siècle, sont encore absentes et c'est à peine si des volutes apparaissent au bout du lé d'étoffe légère tombant sous le bras qui porte l'Enfant. Avec l'autre variante, au contraire, nous sommes en plein dans ces complications ; assurément il y a des degrés, et à la Vierge du Bargello, à Florence (fig. 4) [2], le manteau a beau se dédoubler en superposant les renversements de ses lés et envelopper tout le corps à la manière des châles de jadis, le dessin demeure lisible et élégant ; mais bientôt (musée Czartoryski de Cracovie, fig. 5) le manteau se mue sur le buste en une sorte d'énorme pélerine et, de toutes parts, des lés s'en échappent, tordus en lourdes volutes que Courajod comparait irrévérencieusement à des paquets de loques. Des Vierges de ce type se rencontrent à un polyptyque du Louvre [3], à une plaquette de Langres et à une crosse de Berlin [4], ouvrages

1. Non portée au Catalogue du Sommerard. Phot. Giraudon, n° 298.
2. Publ. R. Koechlin, *Quelques ivoires gothiques connus antérieurement au XIX*e *siècle*, Revue de l'Art chrétien, 1911, fig. 18 du tirage à part.
3. E. Molinier, *Catalogue des Ivoires*, n° 66, rep.
4. W. Voege, *Kgl. Museen zu Berlin, die Elfenbeinbildwerke*, n° 135, pl. 35 de l'Album.

évidemment plus tardifs, leur composition ou leurs architectures le prouvent, que ceux envisagés précédemment. Avec une Vierge comme celle de Cracovie, nous touchons aux derniers temps de l'ivoirerie. Celle-ci, concentrée à Paris, mourut de la « désolation » de la capitale pendant les misères de la fin du règne de Charles VI ; au reste, l'évolution était accomplie, et, pour ce qui est du manteau de la Vierge, la forme en était passée, par un lent progrès, de la noble et traditionnelle simplicité du début du siècle aux violences et aux lourdeurs qui, dans la grande sculpture, annonçaient la proche floraison de l'art dit bourguignon.

Nous espérons avoir exposé les transformations du manteau des Vierges d'ivoire de telle façon que le classement proposé puisse convenir de même à celui de nos grandes Vierges de pierre ; nous avons évité toutefois, en déterminant la chronologie des modes successives en honneur chez les ivoiriers, d'insister sur les dates, même approximatives de leur apparition et de leur déclin ; en effet, en dehors de la Vierge de Zwettl, nous n'en connaissons aucune qui soit exactement datée. Quelques indications pourtant peuvent nous être fournies, et précisément par la grande sculpture. Les statues datées y sont rares aussi au XIVe siècle ; on en cite néanmoins quelques-unes, la Vierge de Langres (vers 1337), celle de Saint-Germain-des-Prés (1339) et celle de Pampelune, d'origine parisienne (1349) ; or, toutes trois appartiennent à notre troisième groupe, celui dont les manteaux tombent diagonalement de l'épaule à la hanche opposée et recouvrent le buste et les bras, non sans chiffonner leurs lés en cascades de volutes, mais les violences de la draperie bourguignonne y sont à peine en germe. Il s'agit donc, ou à peu près, du début de la mode dernière. Nous n'hésitons pas à croire alors que, puisque la mode des manteaux ouverts qui la précéda immédiatement ne dura que peu, celle des manteaux remontant en diagonale de la jambe droite à la hanche gauche en dégageant le buste et les bras dut prendre fin quelques années auparavant, et nous ne daterions pas les statues à manteau de ce premier type d'une époque postérieure au premier tiers du

XIVe siècle. Inversement, nous donnerions à son troisième tiers celles où s'épanouissent les complications excessives du dernier groupe, admettant que les simples écharpes tombantes et formant tablier au bas du buste ont pu apparaître vers le second tiers du siècle.

A la vérité, notre classement ne s'applique exactement, il faut l'avouer, qu'aux Vierges debout portant l'Enfant ; aux Vierges assises, l'agencement, parfois difficilement saisissable, de la draperie toujours un peu tassée sur elle-même, rend vaine la recherche de règles strictes, et aux Vierges douloureuses, la variété des gestes ne permettait pas de suivre dans le traitement du manteau des modes uniformes ; ainsi, les unes et les autres échappent à nos chronologies. Mais, en tenant compte des exceptions nombreuses que nous reconnaissons et des enchevêtrements de style inévitables dans tant d'ateliers divers, nous ne saurions douter qu'il y eut, pour l'ajustement des Vierges debout portant l'Enfant, des modes successives qui furent suivies régulièrement. Peut-être, ivoiriers et imagiers n'eurent-ils, pour les imposer à leurs statuettes, qu'à regarder autour d'eux et se bornèrent-ils à suivre le goût des élégantes de leur temps ; un coup d'œil jeté sur les enluminures des manuscrits à sujets profanes, fidèles miroirs des modes contemporaines, le ferait croire ; mais nous ne saurions insister, et c'est une hypothèse qu'on ne peut que signaler.

REMARQUES SUR LE STYLE DE MAITRE ANDRÉ BEAUNEVEU

COMMUNICATION DE M. FIERENS-GEVAERT
Conservateur en chef du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique,
Professeur à l'Université de Liège.

Développant l'opinion du marquis de Laborde qui reconnaît la grande influence de la statuaire flamande dès la seconde moitié du XIVe siècle et attribue son succès à l'imitation aveugle de la nature, Courajod voit en Beauneveu un régénérateur de la sculpture française, ce qui est exact, et un imitateur aveugle de la réalité, ce qui, à notre sens, est exagéré. Le maître de Valenciennes est bien moins un parangon du naturalisme septentrional qu'un interprète exceptionnel du style de certains maîtres français du XIVe siècle, style pour ainsi dire classique, à la fois soucieux de vérité et d'élégance, qu'incarnait déjà le miniaturiste Jean Pucelle et qui s'exprime avec tant de sensibilité et de noblesse dans le *Parement de Narbonne.* Il y a longtemps que nous avons cherché à démontrer cette filiation ; qu'on nous permette d'insister !

S'il est vrai que Beauneveu sculpteur réagit contre les grâces conventionnelles et « l'affadissement matériel » des imitateurs du grand art gothique, il est impossible pourtant de trouver avec Courajod que Charles V, sur sa dalle funéraire, est couché comme un paysan grossier dans une écurie d'auberge. Un disciple du grand professeur verra les œuvres de maître André déborder de réalisme, d'une sorte de réalisme épais, violent, impitoyable à la flamande.

Un raisonnement à base de considérations ethniques a dénaturé la simple vérité. Flamand, de Valenciennes, Beauneveu, pensait-on, devait être réaliste. Erreur. Une extraordinaire énergie anime son ciseau, une vie nouvelle circule dans ses draperies, un sens magnifique des grandes masses puissantes distingue ses effigies funéraires ; mais la noblesse traditionnelle de l'art français reste l'une de ses vertus maîtresses. Charles V, revêtu du manteau de cour, respire la majesté des pieds à la tête. Son réalisme est de grand style, quasiment classique, et, en l'admirant, nous ne songerons pas encore à Van Eyck et à Holbein, comme le fait Courajod.

Ne pouvant ranger avec une certitude complète dans la production de Beauneveu la *Sainte Catherine* de Courtrai — en laquelle notre excellent et savant ami, M. Raymond Kœchlin, voit avec raison le chef-d'œuvre de la sculpture belge au XIVe siècle — nous la mentionnons pour avoir l'occasion de rendre à l'archéologue courtraisien, le chanoine Van de Putte, ce qui n'appartient nullement, comme on le croit, au chanoine de Haisnes, à savoir l'idée à la fois très naturelle (car des raisons de style y invitait) et très hardie (car personne n'y pensait), de voir dans cette belle statue une œuvre du célèbre maître tombier. Et cette même *Sainte Catherine* indique à quel point la sculpture, en se régénérant, reste, à ce moment, tributaire de la tradition : hanchement souple, accumulation de plis fluides multipliant leurs ondes serpentines, classicisme du visage patricien, allure presque romaine de la disposition générale du manteau, à croire que l'auteur a pu voir (comme les ont vus Beauneveu, les frères de Limbourg et peut-être aussi les Van Eyck) les monnaies, médaillons et camées antiques de Jean de Berry.

Cette noblesse et cette tradition françaises reparaissent dans les enluminures du célèbre entailleur, dans ce *Psautier* de la Bibliothèque nationale « où il y a pluseurs ystoires au commencement de la main de maistre André Beaunepveu », comme l'atteste un article de l'inventaire du duc de Berry de l'année 1402. Vous le savez, ces *ystoires* sont vingt-quatre figures disposées deux par deux, à droite un apôtre, à gauche un prophète de l'Ancien Testament. L'ori-

ginalité en est peu apparente. Ces figures sont remarquables ; mais on ne voit pas très bien que l'auteur rompe avec le style alors régnant. Courajod dit avec raison que l'architecture des sièges, mélange de style italo-français, est « factice et ridicule » ; certains d'entre eux, en forme de chaires, portent sur les côtés des espèces de vitraux où il est difficile de voir une trouvaille d'architecturiste non plus que dans les rosaces irrégulières inscrites sur le devant. Les draperies ne s'écartent guère de la plasticité onduleuse et fluide qui était de mode : elles sont amples, larges, modelées toutefois en traits extrêmement fins, toujours dans le sens des plis, et l'on ne voit apparaître qu'avec hésitation la cassure qui triomphera chez Claes Sluter et qui est née avant, pensons-nous, chez les huchiers, le bois commandant une technique spéciale.

Les vêtements, dans ce *Psautier*, sont traités en grisaille, a-t-on écrit ; j'y vois plutôt une sorte de camaïeu verdâtre, presque blanc dans les clairs. Les ombres vertes ne sont pas « modelées en lavis » mais à petits traits, disposés en général dans le même sens, rarement croisés. Les têtes et les mains sont de carnation, comme on dit en blason ; elles n'ont pas toutefois exactement les « tons de la nature ». Les lèvres sont légèrement rougies, les yeux colorés, les rides indiquées par du rouge brun, les mains par des contours en rouge brun également. Les physionomies ont des expressions variées, caractéristiques et parfois pleines de vie. Un grand souci d'exactitude apparaît dans les cheveux et les barbes. Le prophète Malachie est le portrait d'un homme vigoureux, résolu, dont on peut dire l'âge et... la race.

« Les regards pénétrants de ces personnages semblent nous interroger de leurs prunelles transparentes », a écrit M. de Champeaux ; ils ne nous regardent pas, mais M. de Champeaux voulait indiquer qu'ils vivaient. Hypnotisé lui aussi par l'impitoyable préconception du naturalisme flamand — à laquelle Renan lui-même sacrifiait quand les nouveautés de nos maîtres lui rappelaient une kermesse transportée au milieu des cours —, M. de Champeaux déclare que les têtes du *Psautier* sont « vulgaires et sans distinction »,

alors que le Jérémie amer et triste, l'Isaïe pathétique, le Zacharie à la chevelure agitée, le saint Jean l'Evangéliste juvénile et mélancolique, le saint Thomas auguste et noble, le saint Philippe avec sa tête inclinée douloureusement, le David très doux, — je ne cite que les figures les plus saisissantes — participent de cette dignité classique et de cette beauté qu'il faut reconnaître dans la statue de Charles V. Seul, mais vraiment seul parmi les vingt-quatre personnages, le prophète Osée, vêtu d'une robe monastique, tranche par une certaine vulgarité des traits. L'ensemble est bien d'un maître lié par son éducation, son goût, sa clientèle à l'école qui produisit le *Parement de Narbonne*. Avec son *Psautier*, Beauneveu ne crée pas un courant nouveau ; il dote cette école d'une œuvre pleine de séductions, de charme et de vérité.

J'aborde le point délicat de ma communication, et l'on va me trouver bien présomptueux. Dans mon for intérieur, je continue de tenir maître André pour l'auteur des deux pages initiales du célèbre *Livre d'Heures du duc de Berry* conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Vous savez que ce sont des grisailles, ou plutôt des camaïeux, représentant l'une la Madone et l'Enfant, l'autre le duc en prière, vêtu d'un manteau à camail, accompagné de saint Jean-Baptiste et de saint André. Tous les archéologues savent que ces enluminures fameuses furent attribuées à Beauneveu par Léopold Delisle pour leur identité de style et de facture avec les figures du *Psautier* de Paris, identité résumée en quelque sorte dans cette particularité des chairs et des mains qui, à Paris comme à Bruxelles, sont de *carnation* ; tous connaissent aussi le travail minutieux dans lequel, par la suite (1896), M. de Lasteyrie revendique ces deux grisailles pour un contemporain de Beauneveu : Jacquemard de Hesdin.

Les dix-huit enluminures, qui suivent les deux grisailles, sont d'une autre main. Laquelle ? Je laisse aux éminents historiens de la miniature, le comte Durrieu et M. Henry Martin, le soin de nous renseigner. Mais, pour les deux grisailles, le sentiment et la raison ramènent irrésistiblement à l'opinion de Léopold Delisle.

L'étude de M. de Lasteyrie est pleine de révélations sur Jacquemard de Hesdin ; sachons lui gré de ces précieux apports, mais discernons son inconsciente partialité à l'égard de Beauneveu ; il nie que les personnages de Beauneveu soient jamais prognathes, alors que le Sophonias du *Psautier* l'est très visiblement ; en dépit de l'évidence, le doux saint Jean-Baptiste de Bruxelles est pour lui un personnage « rude et énergique », et il découvre une barbe noire à son compagnon saint André !

Pour étayer sa démonstration, M. de Lasteyrie cherche des équivalences dans les œuvres authentiques de Jacquemard de Hesdin. Sa première preuve archéologique est que le motif décoratif, qui a servi d'encadrement pour les deux grisailles et qui entoure les dix-huit autres miniatures du mss. de Bruxelles, se retrouve suivant lui identique dans un mss. de la Bibliothèque nationale de Paris, les *Grandes Heures* du duc de Berry, n° 919 du fonds latin, œuvre certaine de Jacquemard de Hesdin. C'est l'argument principal de sa démonstration ; il est faible. D'abord, il y a ressemblance et non identité. Je me contenterai de signaler deux détails essentiels : dans les *Grandes Heures* de Paris, ce n'est plus une tige double formant une sorte de tresse et les oiselets du mss. de Bruxelles ne se retrouvent pas dans celui de Paris. L'argument principal tombe. Néanmoins, les ressemblances sont assez grandes pour que les deux bordures puissent être attribuées au même auteur et nous pouvons admettre que l'encadrement bruxellois et celui du mss. 919 de Paris sont du même maître. Les figures en grisaille du *Livre d'heures* de Bruxelles ne doivent pas être, pour cela, enlevées au grand artiste qui peignit les Apôtres et les Prophètes du *Psautier* de Paris. Quoi de plus fréquent que les collaborations pour l'exécution des manuscrits !

M. de Lasteyrie reconnaît l'importance de l'analogie signalée par Léopold Delisle. Mais il y a des différences, dit-il ; les chevelures des Apôtres et des Prophètes de Paris sont tout à fait en grisaille ; celles de Bruxelles sont colorées. Oh ! si légèrement. Et en quoi cette nuance trahit-elle une autre main ?

Le coloris des sièges du *Psautier* varie d'une page à l'autre ; la chaire où trône la Vierge de Bruxelles est entièrement grise. Et voilà encore une différence dont M. de Lasteyrie tire argument ! Preuve puérile, oserai-je dire. La personnalité d'un maître s'affirme autrement. L'identité du style de cette chaire de Bruxelles avec celui de certains sièges du *Psautier*, a une autre importance que ces minimes différences de coloration, et M. de Lasteyrie doit reconnaître, je le cite textuellement, que « la Vierge (de Bruxelles) est assise sur une chaire analogue à celle des apôtres du mss. 13091 de Paris », c'est-à-dire du *Psautier* de Beauneveu.

Les fonds du *Psautier*, carrelages ou tentures historiées, sont d'un type courant et banal, ce qui n'est pas le cas de ceux de Bruxelles, fait-il remarquer. Oui, mais on retrouve dans les fonds de Bruxelles des éléments de ceux de Paris. Beauneveu, l'homme de génie, a-t-il donc pour son *Psautier* copié Jacquemard de Hesdin ? C'est peu vraisemblable. M. de Lasteyrie, tout en reproduisant avec complaisance l'opinion de M. de Champeaux pour qui, nous l'avons vu, les Apôtres et les Prophètes de Paris sont « vulgaires et sans distinction », doit pourtant reconnaître, je le cite à nouveau, que ces vingt-quatre figures sont remarquables « par leur grande allure, le caractère des têtes... les amples draperies qui font songer aux belles sculptures de la même époque ». Mais, dit-il, l'exécution du *Psautier* manque de finesse. Je conviens que les deux miniatures initiales du *Livre d'heures* de Bruxelles sont d'une facture encore plus magistrale. Elles ne paraissent pas moins d'une inspiration, d'un style, d'une technique semblables.

Reste la mention d'inventaire que Léopold Delisle rapprochait du manuscrit de Bruxelles... « Item unes très belles Heures richement enluminées et ystoriées de la main de Jacquemart de Odin... » Ce texte n'a pas empêché l'illustre savant de donner les deux merveilleuses grisailles de Bruxelles à Beauneveu [1]. Leurs ressemblances avec les miniatures de Jacquemard de Hesdin se limitent aux

1. Sous l'influence de R. de Lasteyrie, Léopold Delisle abandonna dans la suite cette opinion, mais à tort.

éléments ornementaux. Quant aux figures, elles sont d'un maître fraternellement semblable à l'auteur du *Psautier*. Le plus simple est de supposer qu'elles sont de Beauneveu qui s'y est surpassé. Et s'il fallait tout de même admettre l'hypothèse de M. de Lasteyrie, nous devrions reconnaître que Jacquemard de Hesdin, si essentiellement différent dans ses autres *ystoires*, s'est fait l'épigone de Beauneveu pour les deux pages initiales du *Livre d'heures* de Bruxelles, un épigone quasiment servile pour l'expression, le style, la technique et qui se contente d'affirmer sa maîtrise personnelle dans un certain raffinement d'exécution.

Pour diminuer l'importance qui s'attache à Beauneveu peintre, M. de Lasteyrie a écrit que les louanges si souvent citées de Froissart « semblent s'adresser au tailleur d'images, plutôt qu'au miniaturiste ». Cette interprétation est erronée et même manifestement tendancieuse. Froissart hausse au même niveau le tailleur d'images et le peintre. « Pour ouvrer de taille et de peinture... dessus ce maistre Andrieu n'avoit pour lors meilleur ne le pareil en nulles terres ». Tout le monde connaît ce texte fameux. La qualité des mécènes qui se disputent maître André, le nombre et la variété des commandes auxquels il doit faire face, les œuvres que nous reconnaissons comme indiscutablement de sa main, éclairent d'une vie singulière les paroles du grand chroniqueur. Le roi de France Charles V, le duc Jean de Berry, le comte de Flandre Louis de Mâle, les villes de Valenciennes, Cambrai, Ypres, Courtrai, Malines, composent à maître André la plus magnifique clientèle que pût ambitionner un maître de ce temps. *Nostre aimé*, dit un mandement de Charles V en parlant de l'illustre entailleur, et les travaux que le maître exécute pour le roi-artiste, sont payés avec une particulière largesse, ainsi qu'en fait foi une ordonnance du 12 décembre 1364. Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, sans avoir maître André à son service, lui donne le plus incontestable témoignage d'admiration : son architecte Gilles Largent et son sculpteur Claes Sluter sont par lui envoyés à Mehun-sur-Yèvre pour étudier les travaux de taille et de peinture, que maître André y dirige pour Jean de Berry.

Détail pittoresque : en 1380, le comte de Flandre, Louis de Mâle, dépêche à Valenciennes le maître de son hôtel avec trois chevaux pour amener l'artiste auprès de lui. Imaginez un prince de nos jours faisant chercher au loin un peintre ou un sculpteur. Il enverrait peut-être son automobile, mais ne le ferait que pour un maître insigne.

En rappelant l'exceptionnelle célébrité de maître Andrieu Beauneveu, nous ne pouvions éviter certaines redites. Elles n'étaient pas inutiles. Il importait de rappeler les preuves de cette gloire, puisque des maîtres de l'archéologie la discutent. André Beauneveu était le grand homme du temps, le pivot de l'art septentrional dans le dernier quart du XIVe siècle. Courajod, lui, l'a compris. Il a fait revivre Beauneveu et discerné l'action de cette grande individualité ; le plus difficile était fait ; il ne restait plus qu'à considérer de plus en plus attentivement son art. Nous avons pû paraître paradoxal en cherchant à lui restituer les deux enluminures célèbres du manuscrit de Bruxelles. Si nous échouons sur ce point, nous n'en continuerons pas moins de considérer maître André comme un représentant glorieux de la grande tradition française, à laquelle l'éclectisme international des environs de 1400, le naturalisme de Claes Sluter et des Van Eyck enlevèrent par leur poussée irrésistible et presque simultanée l'hégémonie de l'art septentrional [1].

1. La présente communication n'est que la rapide ébauche d'un travail que nous publierons en tête de la reproduction du mss. de Bruxelles qu'éditera prochainement *l'Œuvre nationale pour la reproduction des manuscrits à miniatures de Belgique.*

GABRIEL JOLY

SCULPTEUR SUR BOIS

(14..-1538)

COMMUNICATION DE Mlle RUBINSTEIN

Grâce aux remarquables travaux d'Émile Bertaux, nous savons la part qu'ont eue les artistes français dans le développement de la Renaissance en Espagne et nous connaissons, en grande partie, leurs noms. Malheureusement, il n'a pas pu continuer un travail si brillamment commencé, ni mettre au point les études ébauchées dans son remarquable chapitre sur la Renaissance en Espagne et au Portugal, de l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel. Personne ne le déplore autant que les Espagnols eux-mêmes. Nous en avons eu partout la preuve en faisant, en Espagne, des recherches concernant l'histoire de l'art.

Au cours de ces recherches, nous sommes tombée, tout à fait par hasard, sur l'œuvre d'un artiste français, inconnu en France, qui a travaillé en Espagne dans le premier tiers du XVIe siècle, Gabriel Joly. A vrai dire, ce nom n'a pas échappé à la perspicacité de Bertaux, mais il s'est contenté de le mentionner en ces termes : « Gabriel Joly meurt à Téruel, en 1539, après avoir terminé dans la cathédrale un grand rétable au pied duquel il fut enterré »[1].

1. *Histoire de l'Art*, ouvr. cité, vol. IV, p. 978.

Pouvait-il faire mieux ? La brièveté de cette note sur un artiste du mérite de Gabriel Joly s'explique. Au moment où Bertaux publiait son travail, on savait très peu de choses, en Espagne même [1], à son sujet. On le disait tantôt Français, tantôt originaire de Valence, ses travaux étaient mal définis, beaucoup d'entre eux avaient été attribués à d'autres artistes, notamment le rétable de l'église de Jaca, et celui de l'église Saint-Michel de Saragosse [2].

D'autres études ont paru depuis sur Gabriel Joly, notamment un article sur quelques-unes de ses œuvres à Téruel, par M. Doporto [3], Mais c'est surtout grâce aux documents publiés par M. Abizanda sur les artistes qui ont travaillé en Aragon au XVI[e] siècle [4], que maintenant nous sommes renseignés sur les ouvrages exécutés par Joly depuis son arrivée en Espagne jusqu'à sa mort en 1538. Ces documents nous apprennent qu'il était faiseur d'images, *imaginario*, qu'il n'a travaillé que le bois, et qu'il a laissé en Espagne un grand nombre de rétables répartis dans différentes églises.

Nous avons vu sur place, à Saragosse et à Teruel, la plupart de ses œuvres. Elles dénotent, à n'en pas douter, un artiste de grande valeur dans sa spécialité. Cette constatation nous a décidée à lui consacrer une étude ou plutôt un aperçu qui suffira, nous l'espérons, à montrer l'intérêt qu'offre pour les Français l'œuvre de cet artiste oublié [5].

1. Voir la notice que lui consacre Bermudez dans le *Diccionario de los más illustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. — Dussieux, dans *Les Artistes français à l'étranger*, p. 361, et Lami, dans son *Dictionnaire des Sculpteurs* (moyen âge), p. 300, répètent les renseignements de Bermudez.

2. Conde de Vinaza, *Adiciones al Diccionario de los más illustres profesores de las Bellas Artes*, III, p. 113, et Bertaux, dans l'*Histoire de l'Art*, t. IV, p. 925.

3. Luis Doporto Marchori, *Los retablos de Gabriel Joly al Teruel*; dans le *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1915, p. 270.

4. Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la Historia artistica y literaria de Aragon (siglo XVI)*. Vol. I, 1915. Vol. II, 1917. Zaragossa, tip. *La Editorial*.

5. Nous tenons à remercier les membres de la Section Archéologique du *Centro de Estudios Historicos* à Madrid qui nous ont secondée dans nos re-

Le premier document que l'on trouve en Espagne, relatif à Gabriel Joly, date du 12 avril 1515 [1]. Il nous apprend qu'il était originaire de France. Le même document lui concède le titre de prévôt et de maître d'armes dans la ville de Saragosse où il s'établit et où il fit ses premiers travaux. Il travailla ensuite pour l'église de Jaca, pour celle de Tauste, pour l'église paroissiale de Roda, etc... Puis il arriva finalement à Téruel où il exécuta quatre rétables, un pour la cathédrale, deux pour l'église de San Pedro et un autre pour l'église San Martin.

C'est à Téruel qu'il mourut. On lui fit l'honneur de l'enterrer dans la cathédrale même où il avait exécuté le rétable du maître-autel. Ce fait est confirmé par l'inscription gravée sur sa pierre tombale : *Sepultura del virtuoso senyor mastre Gabriel Joli, imaginario : Que Dios perdone — El qual hizo el retablo mayor de la presente igl(esia).*

La gloire d'une pareille sépulture prouve assez l'estime dans laquelle Joly a été tenu de son vivant. Sa renommée comme « imaginario » était, en effet, si grande que, dans les contrats passés avec les artistes les plus en vogue de l'époque, comme Juan de Moreto, Damian Forment, et Gil de Morlanes, on stipulait que les figures principales des rétables en bois — car notre artiste ne travaillait que le bois — fussent exécutées par Gabriel Joly.

La même clause se retrouve dans les contrats signés avec Moreto pour le rétable de Portillo [2] et avec Morlanes pour le rétable de Tauste [3]. Nous ne parlons pas des contrats conclus avec Joly lui-même, contrats où l'on s'autorise, pour augurer de la perfec-

cherches, et, en particulier, M. Gomez Moreno, à qui nous devons de nombreuses photographies hors commerce des œuvres de Joly. Nous remercions de même particulièrement M. Manuel Abizanda, dont le nom reviendra plus d'une fois au cours de ce travail, pour les renseignements et les photographies qu'il nous a procurés, touchant des œuvres de notre artiste en Aragon.

1. Manuel Abizanda y Broto, *Documentos para la Historia artistica y literaria en Aragon*, vol. II, p. 107.
2. Abizanda, *Documentos...*, vol. I, p. 150.
3. *Ibid.*, *id.*, vol. II, p. 116.

tion du travail convenu, de celle des travaux antérieurs que l'on connaissait de lui [1].

A quel point cette grande notoriété était-elle justifiée ? Les rétables en bois qui la lui ont value, existent encore en grande partie. Quelques-uns sont polychromés, d'autres ne le sont pas. Un fait à retenir : Joly ne les a jamais peints lui-même, cela ressort clairement des documents [2]. Il est également probable qu'il ne s'est jamais occupé de la partie décorative de ses retables.

Les premiers travaux que l'on connaîsse de Joly ont été exécutés pour Saragosse. Nous avons dit que les premiers documents qui constatent sa présence à Saragosse datent de 1515. Mais, à dire vrai, jusqu'en 1519, année où il exécuta la figure centrale du rétable de l'église Saint-Michel de Saragosse [3], on ne sait absolument rien sur son compte. Or cette figure, représentant saint Michel, donne l'impression d'un artiste en pleine possession de son métier et de son talent, capable de rivaliser avec les meilleurs artistes de son entourage. Quelle a donc été sa formation ? Quelle a été son activité, en Espagne même, entre 1515 et 1519 ?

En 1520, il fait la statue du rétable de la Seo construit par Morlanes, qui fut commandé aux deux artistes par Dª Maria de Alagon pour sa chapelle de la Seo à Saragosse. La distribution des sujets a été indiquée dans le contrat par lequel nous apprenons que la figure centrale devait représenter saint Jacques le Pèlerin [4]. Tel qu'il se présente aujourd'hui à nos yeux, le rétable montre, dans ses grandes lignes, les détails stipulés dans le contrat, sauf la figure principale, saint Augustin, qui date du XVIIᵉ siècle.

1. Abizanda, *Documentos...*, vol. I, p. 143, dans le contrat pour le rétable de Roda.

2. Ainsi, dans le contrat pour le rétable de Roda, nous lisons que, si après être terminé, on désire avoir le rétable peint et doré, il doit être fait aux frais et par les soins des contractants (?) (Abizanda, *Documentos...*, vol. I, p. 143). Nous savons ,d'autre part, que le rétable de la Seo à Saragosse fut peint et doré par Anton de Plasencia, au XVIᵉ siècle, et que celui de la cathédrale de Teruel fut payé à Joly 20.000 ducats, sans être peint ni doré.

3. Abizanda, *Documentos...*, vol. I, p. 143 et vol. II, p. 185.

4. *Ibid.*, *id.*, vol. I, p. 119.

Elle a été faite au moment de la réfection du rétable, pour remplacer l'ancienne figure de saint Jacques qui, elle, se trouve à présent dans une des chapelles de ladite église [1]. Ce rétable, haut d'environ cinq mètres, est fort beau. Les figures sont travaillées avec soin, les sujets bien distribués et proportionnés. Dans la prédelle sont représentées : l'*Annonciation*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Rois Mages*, la *Vierge entourée par les Apôtres* et la *Mort de la Vierge* (fig. 4).

Vinrent ensuite, presque simultanément, les rétables de Jaca et de Tauste (fig. 1), dont les contrats furent signés en 1521.

Longtemps, on a attribué le premier à Juan Moreto, à cause de la signature qu'on lit sur la porte de la chapelle : *Juan Moreto Florentino*, 1523 [2]. Mais, d'après les documents, il ressort clairement que Moreto fut seulement le directeur général ; Joly doit être considéré comme l'auteur de la plus grande partie des sculptures du rétable [3] dont la figure centrale, représentant saint Michel, est une réplique presque exacte de celle de Saragosse.

Le rétable du maître-autel de Tauste, pour lequel un contrat fut passé avec Gil Morlanes, et dont il existe un reçu signé par Morlanes et par Joly [4], présente un ensemble imposant. Haut d'environ huit mètres, il est divisé en quatre étages où, dans des niches, sont représentées différentes scènes de l'*Histoire Sainte.* La partie centrale offre la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, avec, à côté d'elle, saint Jean-Baptiste enfant. Dans les niches latérales se tiennent différents saints debout et, à l'étage supérieur, sont figurés des épisodes tirés de leur vie ou de celle de la Vierge. Au sommet est la Crucifixion ; en bas, dans la prédelle, des scènes se rapportant à la vie de la Vierge.

Il existe pour ce rétable un contrat fait en avril 1521 par Gil

1. L'histoire de ce rétable est racontée en détail dans le livre des *Documentos*, vol. I, p. 116-118.
2. Conde de la Vinaza, *Adiciones al Diccionario...*, III, p. 113 et Bertaux, *Histoire de l'Art...*, IV, p. 925.
3. Abizanda, *Documentos*, II, p. 111.
4. *Ibid.*, *id.*, II, p. 115-117.

Morlanes et Juan de Salas, dans lequel le premier à qui l'on a confié la direction du travail, s'engage à abandonner à de Salas l'exécution de la moitié des figures, à une condition cependant : il fallait qu'elles fussent aussi bonnes que celles de Joly qui en ferait l'autre moitié, car la ville de Tauste tenait absolument à les avoir de sa main [1]. Nous connaissons de même le reçu du paiement du même rétable, daté du 7 juin 1524, signé par Gil Morlanes et Gabriel Joly, et dans lequel on ne fait aucune allusion à Juan de Salas [2] ; nous ignorons par conséquent la part de ce dernier dans l'exécution du rétable en question. Quoiqu'il en soit, la main de Joly se retrouve d'une façon évidente dans la plus grande partie des figures, à l'exception peut-être du groupe de la Vierge qui diffère des groupes des Vierges que l'on connaît de Joly jusqu'à présent, et qui est conçu dans le plus pur style italien. Quant aux scènes de la prédelle, elles sont presque identiques à celles du rétable de la Seo.

Nous avons pu remarquer que, jusqu'à présent, les contrats ne furent pas conclus directement avec Joly lui-même. Sa notoriété faisait seulement qu'on l'imposait nommément comme *faiseur d'images* aux architectes chargés de la direction des travaux. Mais, bientôt, les contrats, pour la plupart des rétables auxquels il travaille, portent sa signature. C'est le cas de toute une série de rétables qu'on connaît d'après les documents, mais dont on n'a pas retrouvé la trace [3]. Parmi ceux qui existent, celui de Roda est le premier dont le contrat, daté du 1er mars 1533, soit fait directement avec Joly. Il lui est recommandé de traiter les personnages d'une façon aussi parfaite que le furent ceux du rétable de San Miguel de los Navarros à Saragosse, et de celui « en el Espital y en Ntra Sra del Portillo » [4].

1. Abizanda, *Documentos...*, p. 115-116.
2. *Ibid.*, *id.*, p. 117.
3. Ce sont les rétables énumérés dans le vol. II des *Documentos...*, p. 118-125.
4. Abizanda, *ibid.*, I, p. 143.

La disposition du rétable et la distribution des sujets sont indiquées dans le contrat. Comme le rétable devait être placé dans l'église paroissiale de San Vicente, la figure centrale devait représenter ledit saint. Au-dessus, dans un médaillon soutenu par quatre anges, on avait prévu la figure du Père Éternel et, dans les niches, de chaque côté de la figure centrale, à droite, saint Augustin et saint Raymond, à gauche, saint Valère et saint Olicerio *obispos con que en cada santo aya espacio para sus retaulos* ; plus haut, des scènes se rapportant au martyre de saint Vincent et, dans la prédelle, quatre scènes de la Vie de la Vierge, à savoir : l'*Annonciation*, la *Visitation* et l'*Adoration de l'Enfant Jésus* (fig. 3) le tout exécuté en bois « de coral » et les ornements travaillés « de romano ».

Tout ce qui a été stipulé dans le contrat, a été textuellement reproduit dans le rétable. La polychromie n'a pas été faite par notre artiste, comme nous l'apprend, d'ailleurs, une clause du contrat dans laquelle il est dit : *que despues de fecho... si lo querran dorar y pintar, que sea a cargo del Procurador y Capitul* [1]. Quant à l'ornementation, nous doutons de même qu'il en fut l'auteur.

Le rétable, d'environ huit mètres de haut, est très beau, les scènes groupées logiquement, sans encombrement ni détails inutiles ; les personnages gardent des attitudes nobles et graves. Comme genre de travail, c'est avec les rétables de la Seo et de Tauste, qu'il offre le plus d'analogie. Les scènes de la prédelle, sans présenter le même nombre, se reproduisent dans tous les trois presque identiques à celles de la Seo et de Tauste.

A partir de 1533, c'est surtout à Téruel et dans les environs qu'il faut chercher les traces de Gabriel Joly. Pour quelques-uns de ses travaux, il existe des références précises ; pour d'autres, il faut procéder par analogie et faire, sous son nom, des attributions à peu près certaines.

D'abord, à l'église paroissiale de Albarracin, on trouve un rétable, haut d'environ trois mètres, dédié à san Pedro, et dont l'exécution

1. Abizanda, *Documentos*..., I, p. 143.

date de 1532. A Téruel même, on connaît de lui quatre rétables ; pour deux d'entre eux, on a retrouvé les documents. Ils sont, l'un à la cathédrale, et les autres aux églises de San Pedro et San Martin. Ils ont été faits entre 1533 et 1538, année de sa mort. On connaît les documents concernant les rétables de San Cosme et de la cathédrale [1]. Les deux autres sont de la même facture ; aucun doute n'est possible en ce qui concerne leur auteur. L'exécution de ces derniers est antérieure ; en les comparant aux autres nous pouvons constater des ressemblances. Prenons, par exemple, le rétable de San Pedro (fig. 6) et le grand rétable de la cathédrale A l'exception de la prédelle qui diffère un peu, la composition est presque identique ; les scènes, quoique différentes, y sont disposées de la même façon. Et quand, dans les deux rétables, il se rencontre des scènes représentant le même sujet, elles sont presque textuellement reproduites [2].

Le rétable de San Cosme et San Damian (fig. 2), commandé par la Confrérie de ces saints pour l'église de San Pedro, est de proportions plus petites. La partie centrale est occupée par les deux saints médecins debout, tenant leurs fioles et instruments, et vêtus à la mode de la cour de Louis XII. Dans les niches sont placés deux autres saints debout et, au-dessus, dans des médaillons, est représentée l'*Annonciation*. Tout en haut est la scène de la *Crucifixion* ; dans la prédelle, à gauche de la Pietà qui occupe le centre, on voit le Christ attaché à une colonne et, à droite, saint Cosme

1. Nous connaissons le reçu du dernier paiement du rétable de Saint-Cosme et Saint-Damien, daté du 11 octobre 1537 (Abizanda, *Documentos...*, I, p. 145), ainsi que les documents concernant le rétable de la cathédrale commencé en 1536. (Doporto, *Boletin de la Sociedad española de excursiones*, 1915, p. 27.) Comme, d'un autre côté, le rétable pour la confrérie des *Sastres y calceteros*, pour la chapelle de San Francisco à Saragosse a été fait vers la même époque (le contrat est du 9 août 1536, Abizanda, *Documentos...*, II, p. 124 ; quant au rétable lui-même, il n'existe plus aujourd'hui), les deux rétables dont nous venons de parler ont certainement dû être exécutés entre 1533 et 1536.

2. Le *Sagrario* que l'on voit sur le devant du rétable de San Pedro est une addition postérieure et le frontal qui s'y trouvait auparavant, est placé à présent derrière le rétable.

et saint Damien accomplissant le miracle de la jambe coupée. Dans les petites niches intermédiaires se trouvaient autrefois des statuettes debout, aujourd'hui disparues.

Nous arrivons à la fin de la carrière de Joly en Espagne. Outre les travaux que nous avons énumérés, on lui attribue les fragments d'un rétable à Cella (fig. 5.) Il est à présumer qu'il en fit d'autres que l'on identifiera peut-être un jour, mais l'obscurité, que les érudits doivent s'attacher à dissiper, entoure, comme nous l'avons dit, sa formation artistique avant son arrivée en Espagne et son développement.

Sa plaque tombale nous montre un homme d'environ 55 à 60 ans. Mort en 1538, il devait, par conséquent, avoir entre 32 et 37 ans au moment où il s'établit à Saragosse. Habitait-il déjà l'Espagne avant cette date ? Nous l'ignorons.

Du reçu d'un legs testamentaire daté du 19 mars 1540 [1], nous devons inférer que Joly avait laissé en Picardie une sœur nommée « Jacobine », veuve d'un certain « Mateo Lanson », du diocèse de Soissons. Elle hérita de 100 ducats d'or que Joly léguait à sa mère et, dans le cas où celle-ci serait décédée, à ses frères et sœurs [2].

On ignore, par contre, la date de ce testament. On sait seulement qu'en 1540, au moment où ledit reçu fut signé de toute la famille directe de Joly, il ne restait plus que sa sœur Jacobine, probablement fort âgée. D'autre part, on lui confie dès 1519 des travaux de grande importance ; donc il avait dû prouver, dès ce moment, une véritable maîtrise, mais, en quel pays, en Espagne ou ailleurs ?

Le reçu sus-mentionné laisse présumer que Joly était originaire de Picardie. Est-ce là qu'il avait appris son métier et qu'il avait travaillé avant de s'expatrier ? Nous avons parcouru la table du *Bulletin de la Société des Antiquaires de la Picardie*, espérant y trouver mention de notre artiste. Les recherches faites sur notre de-

1. Abizanda, *Documentos...*, II, p. 107.
2. Tout le gros de sa fortune est allé à sa fille «Heronime », vivant avec lui à Saragosse où elle avait épousé un certain Martin de Inesta. — Abizanda, *ouv. cité*, II, p. 125.

mande par l'archiviste départemental dans les inventaires des Archives de la Somme, l'examen des inventaires de la ville d'Amiens, les biographies et les histoires locales ne font aucune allusion à Joly. Pour le moment, nous sommes réduits à des hypothèses. Toutefois, en basant notre jugement sur le style de l'artiste, tel qu'il se révèle dans les œuvres que l'on connaît de lui en Espagne, ce qui nous frappe, c'est la variété d'influences qui s'y manifeste. Des éléments français, flamands, italiens y sont très nettement associés. L'influence italienne, cependant, prédomine.

Bermudez [1], dans sa notice incomplète, prétend que Joly est élève des Florentins. Dussieux [2] et Stanislas Lami [3], répètent Bermudez, et Doporto, dans l'article cité au commencement de cette étude, ajoute que, probablement, il fut aussi l'élève de Damian Forment. Certes, il a pu être influencé par Damian Forment. C'est pour son compte qu'il a exécuté la première sculpture que l'on connaisse de lui en Espagne, c'est-à-dire la figure de saint Michel. Cette figure est la principale d'un rétable exécuté par Forment [4]. Or, est-il plausible que le maître fasse place à l'un de ses élèves pour l'exécution de la figure principale d'un ouvrage ? Il semble plutôt vraisemblable que, malgré son talent robuste et souple, Forment fut obligé d'accepter la collaboration de Joly aussi connu que lui.

On peut supposer un séjour de Joly en Italie, mais n'est-il pas aussi vraisemblable d'admettre qu'il se soit pénétré des principes et du style de la Renaissance italienne hors d'Italie? En France même, il a pu connaître les œuvres de Laurana, de Guido Mazzoni, et, à partir de 1504, celles de la famille des Juste, sans parler de toute la pléiade d'artistes qui décoraient le château de Gaillon. Commencée en France, cette éducation italienne aurait pu être complétée en Espagne même où, dès son établissement à Sara-

1. *Diccionario...*, ouv. cité.
2. Dussieux, *Les Artistes français à l'étranger*, p. 361.
3. Stanislas Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs*, ouv. cité, p. 300.
4. Abizanda, *Documentos...*, I, p. 143. II, p. 185.

gosse, Joly fut en contact constant et travailla avec Giovanni Moreto le Florentin, qui se trouvait en Aragon avant 1513 [1]. L'influence de ce maître a parfaitement pu s'exercer sur Joly tout comme, auparavant, sur Forment. Un autre fait confirme cette hypothèse : la présence à Saragosse de Alonso de Berruguete au moment même où Joly y travaillait. Berruguete était, on le sait, élève de Michel-Ange, il avait séjourné longtemps en Italie. A son retour, en 1520, il s'arrête à Saragosse, et décore, pour le vice-chancelier d'Aragon, Antonio Augustin, une chapelle à l'église Santa Engracia [2]. Malheureusement, les tombeaux et les rétables qu'il y fit furent détruits par l'explosion de 1808 ; nous ne pouvons donc pas nous rendre compte dans quelle mesure Gabriel Joly suivit son exemple, mais, dans les figures du rétable de la Seo exécutées par Joly à la même époque, on peut trouver de grands points de contact avec les statues en bois de Berruguete, qui sont au musée de Valladolid ou ailleurs.

Est-ce trop s'avancer, par conséquent, de penser que l'influence michelangesque, indéniable dans un grand nombre de statues de Joly, lui est tout simplement venue à travers l'art de Berruguete lui-même, qui rentrait d'Italie à ce moment, fortement imprégné des leçons de son maître ?

Si l'empreinte italienne est très vive chez Joly, elle n'efface pourtant pas la marque française et la marque flamande. Joly reste français par le groupement harmonieux et flexible de ses personnages, par le choix de certains détails de costumes, par le rappel de certaines particularités iconographiques spéciales aux pays du Nord.

L'origine française de notre artiste apparaît nettement si nous examinons par exemple le rétable de Saint-Cosme et Saint-Damien (les deux saints vêtus comme les personnages du *Livre d'heures* d'Anne de Bretagne) ou les prédelles du rétable de la Seo (fig. 2, 4). En regardant de près comment les sujets sont disposés, groupés et conçus, on voit combien Joly gardait le souvenir des

1. Abizanda, *Documentos*...
2. E. Bertaux, *Histoire de l'Art*, IV, p. 942.

représentations de son propre pays et des travaux des maîtres flamands et franco-flamands. Joly a dû connaître, en France même, les rétables de pierre et de bois sortis, soit des ateliers flamands, soit, dans une plus petite proportion, des ateliers français. S'il est allé directement de France en Espagne, il a emporté, dans son souvenir, les stalles et une partie de la clôture du chœur que l'on construisait à la cathédrale d'Amiens. Il a dû aussi être au courant des travaux de sculptures de Solesmes ou d'autres analogues, exécutés en France à cette époque. En comparant ses œuvres avec certains travaux exécutés en France vers la même époque, tel le jubé de Villemaur, tels les fragments d'un rétable à l'église de Decize et au musée de Reims [1], on constate bien des points de contact. Que Joly soit plus italianisé que ses confrères restés en France, cela peut provenir, selon nous, de son contact journalier avec les artistes italiens, nombreux alors en Espagne.

Dans l'ensemble, on peut dire que le trait prédominant du talent de Joly est surtout une sorte d'alliage international dont les éléments très reconnaissables s'équilibrent ; c'est ce « courant international » qui caractérise son originalité. Certaines de ses statues obéissent au style français de transition, d'autres dénotent une forte influence flamande, et, toujours, par-dessus, transparaît la maîtrise italienne.

Joly représente donc au premier chef la vaste combinaison d'influences internationales qui se multiplia à cette époque dans les productions artistiques, aussi bien en France qu'en Espagne. C'est un artiste éclectique, facilement influençable, mais plein de dons, qui sait garder de l'aisance et de la noblesse dans ses représentations. Il reste docile à la liturgie de son art, il exécute à la lettre les sujets stipulés dans les contrats, mais ses personnages apparaissent nobles, sereins ; ils ne sont ni guindés, ni grimaçants, et ils savent exprimer les secrets de la douleur sans la rendre ni froide, ni conventionnelle.

1. Vitry et Brière, *Documents de la Sculpture française*, Renaissance, pl. 83.

QUELQUES SCULPTEURS FRANÇAIS EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. ERIC MACLAGAN
Conservateur du département de l'architecture et de la sculpture au musée Victoria et Albert, South Kensington.

L'Angleterre, à plusieurs périodes, a fait preuve de son hospitalité envers les artistes étrangers ; à l'excès même, peut-être, et au dépens de sa propre réputation artistique. Car on a cru que la présence des artistes étrangers signifiait un manque complet d'artistes anglais. La sculpture anglaise, pourtant, a beaucoup fleuri au commencement du moyen âge. Et, si cette école vraiment considérable de sculpteurs est peu connue, c'est à cause de la destruction exceptionnellement scrupuleuse, qu'ont accomplie les fanatiques religieux, non seulement au XVIe mais encore au XVIIe siècle ; c'est à cause aussi, et voilà ce qu'on ignore trop souvent, de la nature de la pierre anglaise, qui, lorsqu'elle est apte à la sculpture, s'effrite en général très facilement dans l'atmosphère humide du pays.

Mais, au XVIIe siècle, il faut admettre que la sculpture anglaise n'était pas de premier ordre. Avec la Réforme, on avait cessé tout à fait de demander des images religieuses, et les sculpteurs ne s'occupaient, pour ainsi dire, que de monuments funéraires d'un goût à la fois compliqué et conventionnel. Le meilleur d'entre eux,

au commencement du siècle, fut Nicholas Stone, ouvrier d'un talent indiscutable, dont les tombeaux sont souvent très beaux et presque toujours de quelque intérêt ; mais, même dans le joli relief qui commémore, à Oxford, Sir Thomas Bodley, il reste cependant toujours au-dessous du niveau des grands sculpteurs. Vers la fin du siècle, nous pouvons nous vanter du portraitiste admirablement doué qu'était Pierce. Mais si, au XVIe siècle, l'Angleterre ne nous a pas donné un Jean Goujon ni un Germain Pilon, au XVIIe siècle elle ne nous fournit pas non plus un Puget, un Coysevox, ni un Girardon. C'est pourquoi les artistes étrangers étaient les bienvenus à la cour des Stuarts. Et, avant que Van Dyck n'eût été attiré de la Flandre pour immortaliser les traits de Charles Ier et de ses courtisans, le sculpteur français Hubert Le Sueur était déjà arrivé pour une mission pareille. C'est sur lui, et sur son compatriote Honoré Pelle, que je voudrais vous dire quelques mots. Je n'ai rien de très nouveau à vous apporter. La plupart des faits ont été déjà rassemblés dans des revues anglaises par mon ami, M. Lionel Cust, et par d'autres.

Hubert Le Sueur, ou Le Sœur, est né apparemment vers la fin du XVIe siècle. En l'an 1602, il était assez âgé pour servir comme témoin de baptême. Selon Henry Peacham, écrivain anglais qui était son contemporain, il aurait été, à Florence, élève de Jean de Boulogne. En tout cas, il collabora, en 1610, avec Pietro Tacca à la statue équestre de Henri IV sur le Pont-Neuf à Paris, statue détruite en 1792. A cette époque, il était déjà marié et père de famille ; évidemment, il jouissait de quelque considération, car il est nommé « Sculpteur du Roy », et l'un des secrétaires du Roi était parrain de son fils aîné, baptisé à Saint-Germain-l'Auxerrois. En 1618 et 1624 il figure parmi les « officiers du Roy » comme sculpteur en bronze. Mais, quand, en 1628, nous le retrouvons, il habitait Londres et faisait partie d'une congrégation protestante. Est-ce possible que ce soit à cause d'un changement de confession qu'il ait quitté la France ? En 1629, il est toujours nommé « sculpteur

du Roy » (probablement du roi de France), mais il travaillait aussi pour la cour d'Angleterre, et on l'envoya en France pour y obtenir des moulages de sculptures antiques pour la collection de Charles Ier. En 1631, il touchait déjà un traitement annuel assez considérable (cent livres sterling, disons 2.500 francs) du Trésor anglais, et il a dû être régulièrement employé à faire des copies en bronze d'après l'antique pour les palais et les jardins royaux ; quatre de ces copies, dont une d'après la *Diane*, et une d'après le *Gladiateur Borghèse*, toutes les quatre fort belles, ornent aujourd'hui le jardin privé du Roi à Windsor. Quand la guerre civile éclata, nous le retrouvons à Paris : en 1643, il reçoit de la duchesse d'Aiguillon commande de faire, pour trois mille francs, quatre bustes en bronze de l'oncle de la duchesse, le cardinal de Richelieu. Mais on dit que c'est à Londres qu'il mourut quelques années après ; la date traditionnelle, mais purement conjecturale, est de 1652, quoique, selon Lami, il ne soit mort que vers 1670.

En 1635, le médailleur Jean Warin II fit de Le Sueur un beau portrait, où il est qualifié de *duorum regum sculptor*. C'est Warin, ami sans doute de Le Sueur, qui lui fournit en outre le modèle pour le buste de Richelieu.

Jusqu'en 1911, la plus ancienne en date des œuvres de Le Sueur que l'on connût, était aussi la meilleure et en même temps la plus célèbre, je veux dire la statue équestre de Charles Ier à Charing-Cross, qui doit être bien connue de tout visiteur à Londres. Elle passe, sans conteste, pour la meilleure de celles qui ornent les rues et les squares ; ceux qui se rappellent les statues de Londres, seront probablement d'avis que ce n'est pas beaucoup dire. La statue de Charles Ier a été vraisemblablement commandée en 1630 par le grand trésorier du Roi, Sir Richard Weston (devenu plus tard Earl of Portland) pour ses nouveaux jardins à Roehampton, au prix de six cents livres. Elle est signée HUBER LE SUEUR FE(*cit*) et datée, en-dessous du pied levé du cheval, 1633. Sous la République, elle a été enlevée et vendue par le gouvernement à un ouvrier en métal, John Revett, pour être détruite et fondue. Mais, on ne

s'est pas lassé de le raconter, Revett, homme ingénieux, ayant caché soigneusement la statue, aurait vendu une quantité de médailles et de petits objets de piété, qu'il disait être faits de ce même bronze précieux et qui ont été achetés avec avidité par les partisans du roi martyr. La statue a été replacée, vers 1674, sur la base actuelle, sculptée en pierre avec beaucoup de goût par Joshua Marshall d'après les dessins de Grinling Gibbons. Pendant la guerre, elle a été protégée par des sacs de terre, et, comme d'autres monuments dans des circonstances pareilles, elle en a un peu souffert, mais les dégâts ont été soigneusement réparés.

Depuis 1911, on connaît un ouvrage plus ancien de Le Sueur : cette année-là, le musée de South Kensington a pu acheter un buste en marbre de Charles Ier signé *Hubertus Le Sueur faciebat*, et daté de 1631 (fig. 1), deux ans avant la statue équestre. Ce buste n'a pas été découvert en Angleterre, mais en Hollande, et on a voulu croire qu'il a été fait pour un acheteur continental, peut-être même pour Louis XIII. C'est la seule œuvre en marbre que l'on connaisse du sculpteur, et la matière insolite a pu causer un certain manque de souplesse. Mais, en tout cas, comme portrait, c'est d'un intérêt considérable, car, après que Van Dyck eut été nommé peintre du Roi en 1632, le type quelque peu idéalisé, qu'il a créé en peignant la figure du roi, a pris le dessus partout, même, et pour cause, chez le Bernin.

Il se trouve, dans les collections royales et ailleurs, plusieurs bustes en marbre et en bronze qui semblent être imités plus ou moins directement de ce marbre ; les documents nous prouvent également que Le Sueur a fait plusieurs bustes de son patron royal. En effet, à part le tombeau et le buste de lady Cottington et le buste de Sir Thomas Richardson (tous deux dans l'église abbatiale de Westminster) et la belle statue de William Herbert, troisième comte de Pembroke, dans la bibliothèque Bodléienne à Oxford, presque toutes ses œuvres connues ont trait à la famille royale. En 1632, l'archevêque de Cantorbéry, Laud, lui commanda deux statues du Roi et de la Reine, au prix de quatre cents livres ;

ces statues se trouvent toujours dans la plus éloignée des deux belles cours du collège Saint-Jean à Oxford. En 1638, il a fait des statues du roi et de Jacques Ier, son père, pour le jubé que le grand architecte Inigo Jones était en train de construire pour la cathédrale de Winchester. Ces deux statues, finement ciselées, se voient actuellement de chaque côté de la porte occidentale à l'intérieur de la cathédrale. Quant au buste de Richelieu, qui a dû être un de ses derniers ouvrage, est-il possible que l'un des quatre exemplaires commandés par la duchesse d'Aiguillon soit celui de la bibliothèque Mazarine ? Il se peut qu'un autre se trouve à Windsor, où j'ai vu, il y a quelques mois, un beau buste en bronze du cardinal qui me paraît ressembler beaucoup à celui de la Mazarine.

Le rival le plus considérable qui ait fait concurrence à Le Sueur en Angleterre, était un sculpteur florentin du nom de Francesco Fanelli, apparemment lui aussi élève de Jean de Boulogne, et préféré à Le Sueur par quelques critiques contemporains pour la finesse de son travail. Fanelli, qui fait sa première apparition à Gênes, est venu à Londres en 1610 et l'a quitté en 1642 pour Paris ; comme Le Sueur, il jouissait du titre de sculpteur du Roi, mais il semble que la plupart de ses œuvres aient été des statuettes, tant en ivoire qu'en bronze.

Environ quarante ans après que Le Sueur eut terminé sa statue équestre de Charles Ier, un autre sculpteur français, Honoré Pelle, est venu en Angleterre pour y perpétuer les traits, combien différents, de Charles II. Il existe deux exemplaires du buste qu'il a fait, l'un daté de 1682, qui se trouve sur un balcon extérieur de Burghley-House, le château du marquis d'Exeter, et l'autre (fig. 2), daté de deux ans plus tard, dans le musée de South Kensington, auquel il a été donné par feu M. Henri Durlacher, il y a quarante ans. Le buste, qui est de grandeur héroïque, est signé et daté sur le bras droit tronqué, 1684 HONNORE PELLE. F*(ecit)*. Il date donc d'un an avant la mort de Charles II, et c'est probablement le dernier des portraits

qu'on ait fait de lui. Il me semble inutile d'insister sur l'ennui tragique qui se voit sur son visage et sur l'exactitude psychologique avec laquelle le caractère du Roi — qu'on s'est plu, si mal à propos, à nommer le monarque joyeux — a été rendu.

Et, pourtant, Honoré Pelle n'est que bien peu connu comme sculpteur. On le trouve d'abord à Gênes, où il travaillait au temps de Puget et de Parodi, vers 1679, sous le nom de « Monsieur Onorato ». Après sa visite en Angleterre, dont je n'ai pu trouver aucune mention dans les documents contemporains, il est retourné en Italie, où il sculpta en 1694 un beau groupe de la Vierge Immaculée avec l'Enfant Jésus dans la cathédrale de Modène. En regardant le buste de Charles II, il apparaît évident, au premier coup d'œil, qu'il a subi au plus haut degré l'influence du Bernin ; en effet, le buste est plus ou moins directement imité soit du buste de Louis XIV à Versailles, soit de celui, encore mieux réussi, de François d'Este à Modène ; il n'est pas douteux que Honoré Pelle ait pu les voir tous les deux. C'est dans des circonstances assez curieuses qu'il fait figure pour la dernière fois dans l'histoire de l'art. Dans l'église de Notre-Dame-du-Laus (Hautes-Alpes, près de Gap), se trouve une Sainte Vierge en marbre avec l'inscription singulière que voici : « A la grande gloire de Dieu. La première fois que j'entrai dans cette église, j'y sentis une si suave odeur qu'il m'obligea d'i faire present de cete vierge en marbre, avec obliga(ci)on au R. P. Prieur de faire dire chaque soir en perpétuité un *Salve Regina* pour mon âme. Honoré Pela, de Gap. Le sieur Hippolyte Fourrat des Près, marchant à Gênes, l'a faict conduire sur ce lieu, gratis. Demande un *Ave Maria* comme dessus. A Gênes, 1716. » Il paraît donc que notre sculpteur est né à Gap en Dauphiné, et que selon toute probabilité il vivait toujours à Gênes en 1716 ; les dates de sa naissance et de sa mort restent inconnues.

Il est impossible de parler tant soit peu de la sculpture au XVIIe siècle, sans parler de celui qui la domina et la domine toujours, Gian Lorenzo Bernini ; et, en effet, je l'ai déjà nommé plus d'une

fois. Je me permettrai le plaisir de montrer un buste en marbre d'un gentilhomme anglais par le Bernin, jusqu'ici presque totalement inconnu, qui vient d'être acheté par le musée de South Kensington à Londres (fig. 3). Ce gentilhomme, d'après un document qui date du vivant du Bernin, a dû s'appeler M. Baker ; on n'a pas pu l'identifier avec certitude ; peut-être ne fait-il qu'un avec le mystérieux « Milord Coniik » dont parle Domenico Bernini dans la biographie de son père. D'après une tradition assez bien fondée, c'est lui qui apporta à Rome le triple portrait de Charles Ier par Van Dyck d'après lequel le Bernin a fait son buste du Roi.

Le buste de M. Baker se trouvait avant 1680 — c'est-à-dire du vivant du sculpteur — dans la collection du peintre Sir Peter Lely, et on peut le suivre depuis, sans aucune hésitation, à travers toute une série de collections anglaises jusqu'à la vente du marquis d'Anglesey à Beau Desert, il y a quelques mois seulement. Il date vraisemblablement de l'an 1637, et doit compter parmi les œuvres authentiques les mieux réussies de ce grand maître du portrait, si longtemps et si injustement méconnu.

Le buste de Charles Ier, qu'a fait le Bernin à la même époque, on le sait malheureusement à présent avec une certitude complète, a été détruit pendant un incendie survenu au palais de Whitehall à Londres, en 1698 ; il paraît probable qu'on puisse en trouver quelques traces dans une gravure anonyme et unique du British Museum, et peut-être aussi dans un buste en terre cuite, récemment acquis par Lord Lee of Fareham et actuellement prêté au South Kensington Museum. Mais voilà que je me trouve bien loin du sujet que je me proposais. Je crois néanmoins que vous me pardonnerez de vous avoir montré, après des sculptures d'intérêt plutôt historique, le vrai chef-d'œuvre qu'est ce buste, heureusement retrouvé, de Gian Lorenzo Bernini [1].

1. La plupart des faits sur l'œuvre de Hubert le Sueur en Angleterre ont été rassemblés par M. Lionel Cust, C. V. O., dans ses articles (*Dictionary of National Biography ; Burlington Magazine*, XX (1911-1912), p. 192). Pour Honoré Pelle et le buste de Charles II, voir *Architectural Review*, XXXIV (1913), p. 33.

LE CLASSICISME DE GIAN LORENZO BERNINI ET L'ART FRANÇAIS

COMMUNICATION DE M. ACHILLE BERTINI CALOSSO
Inspecteur de la Galerie Borghèse à Rome.

Le souhait, adressé par le Pape Paul V à Bernini âgé de dix ans, de pouvoir devenir le Michel-Ange de son siècle, dut, certainement, lui paraître inspiré par une bienveillance excessive ; cependant, quinze ans plus tard, en montant au trône pontifical, Urbain VIII pouvait, avec raison, se dire heureux d'avoir, près de lui, l'artiste qui réaliserait sa généreuse ambition de donner une haute et caractéristique empreinte aux monuments romains de son temps ; aujourd'hui que s'est assoupi l'enthousiasme des contemporains pour ce qui leur avait paru un miracle tout nouveau et qu'a été vaincue une aversion peu sincère, déterminée plus tard par des préjugés esthétiques, nous devons, pour porter un jugement définitif, avoir encore recours à Michel-Ange comme point de comparaison afin d'évaluer la grandeur, fût-elle notablement moindre, de Gian Lorenzo Bernini.

Bien plus intimement que dans les biographies de Baldinucci et de son fils Dominique, l'âme du Bernin nous apparaît dans le *Journal* écrit par Paul Fréart de Chantelou : l'intelligent gentilhomme français, mis par Louis XIV à la disposition de l'artiste

durant son séjour à Paris, nota, avec finesse et diligence, tous les détails de la vie menée en commun du 2 juin au 20 octobre 1665 ; il prit un soin particulier de nous conserver des réflexions et des opinions émises par l'artiste lui-même, en sorte que nous sommes éclairés à fond sur sa formation artistique, ses goûts, ses tendances, ses aspirations idéales et ses convictions pédagogiques. Intéressant et animé, spirituel et quelque peu malicieux, le *Journal* de Chantelou nous dépeint, en couleurs vives, le tableau attrayant et fastueux des gens de cour, de la société à la fois la plus cultivée et la plus gaie de Paris, où le Bernin, véritable protagoniste, joue le premier rôle, avant même le Roi-Soleil et les deux reines. Or, le Bernin intime nous apparaît comme troublé constamment par le souvenir de Michel-Ange dont l'exemple devait, chaque jour, le pousser vers l'âpre but qu'il était résolu d'atteindre.

Il convient de s'entendre : il ne faut pas penser à une imitation de Michel-Ange dans l'esthétique et dans l'œuvre de Gian Lorenzo Bernini, mais se borner à constater qu'il a conscience des affinités indéniables de son esprit avec l'esprit de Michel-Ange, affinités bien plus vastes et profondes que celles qu'à travers l'héritage des exemples et des enseignements paternels, il a pu révéler dans quelques œuvres de sa première jeunesse. Ces affinités intimes et véritables, — en faisant abstraction de ressemblances ou d'accidents purement extérieurs et, par conséquent, sans valeur, — peuvent se grouper en trois caractéristiques essentielles et communes aux deux artistes : la haute conscience de leur mission, le culte de l'antique et la passion pour le grandiose. Ces caractéristiques, essentielles et communes, constituent le fond du pur classicisme de Michel-Ange et de Bernini, en entendant par classicisme non la reproduction passive des modèles de l'art antique, mais le style distinguant spécifiquement des artistes dont l'esprit plus libre crée des œuvres dont l'efficacité expressive dépasse les limites de leur pays et de leur temps.

Michel-Ange, disant, sur son lit de mort, au cardinal Salviati qu'il déplorait de n'avoir pas assez travaillé pendant sa vie au salut de son âme et de mourir alors qu'il commençait à peine à apprendre son art, est vraiment le frère aîné du Bernin, à l'âme profondément mystique, qui craint de ne pas réussir à employer convenablement les dons supérieurs reçus de Dieu ; revoyant, après quarante ans, les travaux exécutés pour le cardinal Borghèse, il s'afflige du peu de progrès qu'il a faits. Michel-Ange est bien le frère aîné de Bernini qui n'est jamais entièrement satisfait de son œuvre : plein de confiance le matin, il croit pouvoir traduire dans son travail les conceptions de son âme et, le soir, il se lamente d'avoir été déçu dans son espoir. Devant un buste classique, il s'écrie qu'une telle perfection a le pouvoir de guérir de l'orgueil n'importe quel artiste. Cette haute conscience de la mission de l'artiste pousse le Bernin au soin le plus minutieux dans le choix du marbre et de l'exécution ; elle lui donne la passion de tous les problèmes relatifs aux matériaux, à la technique de la construction et jusqu'au recrutement des ouvriers ; elle lui fait trouver d'ingénieux expédients pour rendre, avec une plus grande exactitude, une attitude voulue ; ou, pour juger d'une façon plus objective ses propres œuvres, elle le rend scrupuleux dans le choix de l'emplacement le plus convenable à destiner aux travaux achevés. Le Bernin se montre digne de Michel-Ange qui avait affiné sa haute conscience dans la méditation des sublimes vérités de l'idéalisme néo-platonique, lorsqu'il dit, Chantelou en témoigne, « qu'un homme qui a des connaissances ne se satisfait jamais parce que l'ouvrage ne correspond pas à la noblesse de l'idée », lorsqu'il veut que les détails d'une œuvre soient soumis à l'harmonieuse conception de son ensemble, lorsque, non seulement, il dédaigne copier mais se refuse même à des reproductions d'après des dessins pris sur l'original, car « la noblesse de l'idée n'y serai: plus à cause de la servitude de l'imitation ». Si, au grand scandale de Winckelmann, il refuse de croire au récit de Cicéron, relatif à l'image d'Hélène que Zeuxis aurait peinte pour le temple de Junon à Crotone, en prenant pour

modèles cinq jeunes filles de merveilleuse beauté et en choisissant les détails les plus parfaits du corps de chacune d'elles, c'est précisément parce que cet amoureux de la nature et de l'antique doit, forcément, dans sa profonde conception idéaliste de l'art, avoir en horreur une méthode de travail aussi matérielle : en privant l'artiste de la liberté nécessaire à la création, elle l'empêche de corriger la forme accidentelle qui lui est offerte par la nature, afin de donner un prototype qui s'approche d'un ordre de beauté supérieur et l'oblige, au contraire, à rapprocher des détails qui contrastent les uns avec les autres.

La conception est donc idéaliste chez le Bernin, mais d'un idéalisme qui plonge ses racines ailleurs que dans une tradition scolastique ou dans le tranquille laisser-aller d'un travail paresseux de manière, d'un idéalisme rendu vivant et actif par la capacité de rivaliser avec la nature et le besoin de la corriger quelquefois.

S'il a pour Michel-Ange un véritable culte, il ne lui épargne pas cependant, les critiques qui lui paraissent justes, soit qu'il rapporte les observations d'Annibal Carrache sur le *Christ* de Sainte-Marie de la Minerve, soit que, le jugeant sublime en architecture, il relève ce qui, en peinture et en sculpture, lui paraît être chez lui défectueux, soit qu'il le déclare loin encore de la perfection suprême des classiques.

Michel-Ange, lui-même, est donc, aux yeux du Bernin, inférieur aux maîtres de l'antiquité, ce Michel-Ange dont, suivant les conseils reçus d'Annibal Carrache lorsqu'il était enfant, il a étudié et dessiné le *Jugement dernier* pendant deux années consécutives. Mais, en même temps, de quelle patience, de quel intérêt plein d'amour et de quelle constante application n'a-t-il pas fait preuve en se livrant, dès sa plus tendre enfance, à l'étude des statues antiques ! Si, par ses biographes, nous connaissons les détails extérieurs de cette application, le *Journal* de Chantelou nous permet de pénétrer plus avant dans l'âme de l'artiste et de comprendre de quelle efficacité a pu être un tel apprentissage pour sa formation spirituelle.

Il a pour les statues classiques une véritable passion qu'il montre en toute occasion, soit qu'il en parle en connaisseur, soit qu'il les observe avec un soin minutieux, chaque fois qu'il a l'occasion d'en voir. Ses préférences sont connues : l'*Antinoüs* du Vatican, l'*Apollon du Belvédère* qu'il a même mesuré afin d'en déduire la règle la plus précise des exactes proportions, le *Pasquin*, le buste du Belvédère et le *Laocoon*, le *Méléagre* maintenant au Vatican, le *Gladiateur Borghèse* qui est au Louvre, la *Cléopâtre* du Capitole, l'*Hercule Farnèse*. Il confesse son dessein d'imiter les antiques dans la manière de rendre les cheveux, et nous comprenons sa résolution tenace d'imiter les prototypes classiques qui lui sont mieux connus, lorsqu'il affirme au Roi qu'il a bien su rendre la légèreté des cheveux de la Daphné du fameux groupe Borghèse et lorsqu'il se préoccupe du travail de la chevelure pour le buste de Louis XIV, en désirant qu'on fasse observer au Roi que ce travail est réussi. Aux éloges de son œuvre, il répond qu'il a fait le mieux possible, mais que son travail n'est pas à comparer aux sculptures antiques. Le sentiment d'émulation, qui l'anime dans cette lutte de laquelle il prétend sortir toujours vaincu, apparaît encore quand il confesse à la Reine-Mère que sa joie, en admirant quelque belle statue classique, est troublée par le regret de se voir si loin de la perfection atteinte par ces sublimes artistes.

Si les marbres antiques confirment sa théorie sur la répartition des poids dans le corps humain, au principe classique de la relation nécessaire entre les proportions de l'édifice et les proportions du corps humain, principe qu'il connaît certainement par la formule de Vitruve, il croit comme à une vérité axiomatique :

> Non potest ædis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem.

La preuve la plus évidente de cette conviction chez Bernini nous est fournie par ses dessins à la plume pour la colonnade de Saint-Pierre, dessins où il a marqué, sur le plan de l'édifice projeté,

une forme humaine afin d'en déduire les proportions qu'il croit ne pouvoir trouver plus exactement que par ce moyen-là. Mais, à Paris aussi, au cours de ses intéressantes conversations, il a pris soin de le déclarer explicitement : à son avis, la beauté de l'architecture consiste dans la proportion qui est chose divine, puisque son origine remonte au corps d'Adam.

Sur la suprême importance des proportions en architecture, il a l'occasion d'insister encore. Il confirme sa manière de concevoir les proportions exactes lorsque, dans le *Journal*, il accuse Borromini d'extravagance, parce qu'il déduit ses proportions de chimères, au lieu de les tirer de corps humains, comme c'est le devoir de l'artiste. Pour les constructions classiques il témoigne toujours du plus vif enthousiasme ; chargé de remplir, dans son projet, l'espace qui sépare le Louvre des Tuileries, il conçoit le dessein d'y ériger un amphithéâtre dans le genre du Colisée ou du théâtre de Marcellus. A Paris, les monuments du moyen âge ne l'émeuvent pas, — nous hésitons pourtant à le croire, — c'est au point qu'ils ne sont rappelés à notre souvenir que par la force suggestive du silence, quand Bernini déclare que, pour se former le goût aux belles choses, le Roi devrait voir quelque œuvre d'architecture, c'est-à-dire quelqu'une de ces œuvres conduites d'après les principes classiques, que lui-même observait avec une rigoureuse discipline, ne s'en écartant que lorsque cela lui était nécessaire pour rendre plus librement son intime vision.

Si la passion du grandiose caractérise, d'une manière éclatante, les aspirations de Gian Lorenzo Bernini, elle nous permet, en même temps, de mieux le rapprocher des formules de l'art classique et de l'idéal cher à Michel-Ange.

« Qu'on ne me parle de rien qui soit petit » est, d'après Chantelou, la conclusion de son discours lorsque, reçu pour la première fois par Louis XIV, il manifeste l'intention de faire le nouveau palais du Louvre, dont on lui a confié le projet, aussi somptueux que possible pour être digne d'un tel souverain. Le nouvel édifice

doit être un « palais à la romaine », c'est-à-dire, dans la pensée de l'auteur, d'un caractère grandiose, inconnu en France. C'est pourquoi il ne comprend pas que les architectes du pays puissent se fâcher de ce qu'on ait appelé un étranger pour construire un monument tellement en dehors de toute la tradition locale. Car, nous l'avons vu, dans son sincère exclusivisme romain, Bernin montre qu'il ne comprend pas les glorieuses œuvres parisiennes du moyen âge. A tel point que, visitant la basilique de Saint-Denis, il éprouve si peu d'enthousiasme qu'il conçoit immédiatement la pensée d'une grandiose transformation de l'église, « ce qui a peut-être fait peur à M. Colbert », ajoute spirituellement Chantelou. Cette idée de romaniser cette basilique, selon l'inclination particulière de son génie, obsède, pendant plusieurs jours, l'artiste qui embrasse, du même regard dépourvu de sympathie, tout ce qui se trouve d'architecture et de sculpture dans le monument : son plan serait de donner une sépulture plus somptueuse aux rois de France, qu'il voudrait représenter s'appuyant, dans les diverses attitudes de la prière, sur la balustrade de certaines loges disposées autour de l'autel de saint Louis. Il voudrait en somme, — et il le déclare explicitement, — répéter l'idée qu'il a réalisée à Rome dans une chapelle de Sainte-Marie-de-la-Victoire, où, de chaque côté, le doge et les cardinaux de la maison Cornaro contemplent d'une loge, tel un spectacle sacré, l'*Extase de sainte Thérèse*.

Bernini nous révèle, dans ses conversations, un autre projet colossal, dans lequel l'admiration pour les monuments classiques s'unit au culte du grandiose : celui de transporter la colonne Trajane sur la même place que celle d'Antonin, en construisant, en outre, deux grandes fontaines sur cette place. Il a repensé un instant à ce projet lorsqu'à Paris, pour utiliser le terrain entre le Louvre et les Tuileries et avant de donner le plan du théâtre dont nous avons déjà parlé, il a eu l'idée d'en faire une place ornée de deux colonnes semblables aux grandioses modèles de Rome et d'ériger, au milieu, la statue équestre de Louis XIV.

Classique par les préceptes et l'imitation de Michel-Ange dont

il se sent l'héritier légitime, classique par l'idéal très élevé et le culte si vif pour l'art antique qu'il partage avec son grand prédécesseur, Bernini nous montre, pour ainsi dire, son classicisme en action lorsqu'il parle des artistes contemporains et, chose bien plus importante, lorsqu'il se met à l'œuvre.

Le sens critique affiné du Bernin se manifeste, lorsqu'il discute subtilement de la puissance expressive de la peinture comparée à la sculpture, des difficultés relatives aux deux arts, des exigences particulières de la traduction en tapisserie, de même lorsqu'il émet des opinions sur l'authenticité, la valeur, l'origine d'œuvres d'art. Ce qui importe surtout pour nous, c'est le jugement qu'il porte sur les artistes modernes.

Le Bernin part d'un véritable culte pour Raphaël en qui il trouve toutes les perfections sauf le coloris, particulier aux Lombards avec qui Raphaël finit, cependant, par rivaliser au cours de ses progrès ; il juge aussi, avec une évidente sympathie, la manière de Jules Romain ; enfin, il manifeste, à mainte reprise, sa chaude admiration pour la peinture d'Annibal Carrache. Il manifeste le plus grand enthousiasme pour la galerie Farnèse. Il ne perd pas une occasion de louer son maître de prédilection en citant de lui anecdotes et maximes ; il dit que, si Carrache avait vécu au temps de Raphaël, celui-ci eût dû en être jaloux et, à plus forte raison, Paul Véronèse, le Titien et même le Corrège.

Bernini, lui-même, a soin de faire observer à Chantelou qu'il loue les œuvres des Français au delà de leur mérite, par politique ; il convient donc de ne pas donner trop de poids aux éloges plutôt fréquents, qu'il décerne à un art qu'il goûte médiocrement et qu'à son point de vue créateur très spécial, il n'est peut-être pas à même d'apprécier très justement. Il faut cependant faire une exception pour Poussin dont il reconnaît le mérite, ayant déjà pu l'apprécier à Rome. Il lui témoigne même tant d'enthousiasme qu'il en est arrivé, comme il le raconte lui-même, à se brouiller avec Guido Reni, à cause d'un tableau pour la basilique Vaticane dont il a fait confier l'exécution au maître français. Du reste, à Paris, il pro-

digue encore, ses louanges plus à Poussin qu'au Dominiquin ; en toute occasion, il vante le talent du grand peintre qui unit, d'après lui, le coloris du Titien au dessin de Raphaël. Chez Poussin comme chez Carrache, le Bernin loue l'éclectisme de la peinture qui assure la fidélité à la tradition, mais, de plus, et c'est là une affirmation précieuse, il ajoute que, chez Poussin, la perfection est due au profit qu'il a su tirer de l'étude des antiques. De même, lorsqu'il loue Mignard et Le Brun, son appréciation se base sur un caractère classique, celui de la richesse qui n'engendre pas la confusion.

D'une capacité artistique vraiment créatrice et par là de beaucoup supérieure à Carrache, le Bernin ne voit, cependant, de salut que dans la correction du dessin, qui s'apprend par l'étude des antiques. Voilà pourquoi il confirme le jugement défavorable et trop exclusif de Michel-Ange sur les peintres vénitiens et, pour son compte, juge sévèrement les innovateurs.

Si nous passons à l'examen des œuvres du Bernin, nous y trouvons la confirmation de son tempérament classique, formé par l'étude des antiques et l'admiration passionnée pour la grandeur de Michel-Ange.

Encore adolescent, il a travaillé, pour le munificent cardinal Scipion Borghèse, à la restauration de sculptures antiques, suivant l'exemple de son père Pierre Bernini à qui l'on doit le travail du matelas et de l'oreiller de l'*Hermaphrodite* qui, après avoir appartenu aux Borghèse, se trouve maintenant au Louvre.

Une autre sculpture célèbre, passée de la collection Borghèse au Louvre, est liée directement à l'exercice effectif de la profession de sculpteur par Gian Lorenzo Bernini : je veux parler du fameux *Gladiateur combattant* (fig. 1) qui lui a fourni l'idée de la position et du mouvement du *David* (fig. 2) du musée Borghèse.

Du *Torse du Belvédère* et du buste dit de *Pasquin* dérivent visiblement le sens de la forme et la puissance constructrice de l'*Antinoüs* et de l'*Apollon du Belvédère*, — il le dit lui-même, — le rythme des proportions du corps humain, du *Laocoon* le goût des groupe-

ments harmonieux et l'amour de la souplesse plastique à la surface.

Le merveilleux profil de l'*Apollon du Belvédère* fournit à l'artiste l'inspiration immédiate des traits de la même divinité dans le fameux groupe Borghèse (fig. 3), tandis que la tête de Daphné, si délicate et si pleine de passion intense, ne jure pas, dans sa conception hellénistique, avec le type plus proprement classique d'Apollon. Non seulement les connaissances, que l'on avait de la statuaire grecque au XVIIe siècle, ne permettaient pas de se faire une idée claire du développement historique de l'art classique (au fond, Winckelmann lui-même base principalement son jugement sur l'art qui fut reconnu plus tard comme celui de la décadence) ; mais son propre tempérament poussait le Bernin, fils de son siècle, à préférer, parmi les monuments antiques, ceux dans lesquels l'expression passionnée et l'effort pour rendre le mouvement lui donnaient l'impression d'un contact plus étroit de son idéal créateur avec l'actualité. C'est dans l'art hellénistique qu'il puise l'amour de cette forte nuance picturale qui marque ses admirables sculptures ; c'est d'une *Daphné* hellénistique (maintenant à la Glyptothèque Jacobsen, à Ny-Carlsberg, près de Copenhague), qu'il tire le motif fondamental, très hardi, de sa transformation de la nymphe en arbre, motif qu'il réussit à développer avec un goût et une habileté infiniment supérieurs à ceux des créateurs du prototype.

Il n'est pas improbable que, parvenu à l'âge mûr, Bernini se soit encore occupé de restaurer des sculptures classiques. Nous connaissons son travail pour achever la statue cuirassée acéphale du IIe siècle, qu'il transforma en un Carlo Barberini qu'on voit encore au Capitole, dans le palais des Conservateurs, et il semble qu'à Paris on ait voulu lui confier la restauration de la *Vénus* trouvée à Pouzzoles et qu'il avait déjà vue à Rome avant qu'elle fût transportée en France.

Si, dans ses œuvres de jeunesse, il est toujours possible (je ne rappellerai plus que l'*Enlèvement de Proserpine* du musée Borghèse) (fig. 4) de distinguer la note empruntée à l'antique et, parfois même,

d'indiquer la source classique de l'inspiration, cela devient plus difficile, à mesure que Bernini avance en âge et qu'il se forme un style plus fortement personnel. Mais il y a, chez lui, des qualités fondamentales, qui prennent origine uniquement dans son éducation classique et qui, dès ses premiers travaux, caractérisent son art : le sens de la proportion, la passion du corps humain et, en particulier, de la beauté féminine, le soin consciencieux du dessin, l'étude de la nature, tempérée par celle des modèles classiques, et la perfection du travail d'exécution. Dans la *Diane couchée* du palais Barberini, ouvrage non du Bernin, mais certainement d'un de ses plus proches élèves, on remarque, à un surprenant degré, le sentiment de l'antique. De même, dans les œuvres où la personnalité du maître est parvenue à maturité, on trouve toujours le souvenir de sa profonde éducation classique : la statue de *Saint Longin*, sculptée par Bernini pour la basilique Vaticane, est remarquable par la majesté de l'attitude, la vigueur de la position et le sens exact de l'anatomie ; et même l'ange de l'*Extase de sainte Thérèse* a la sobriété et l'équilibre d'une statue antique.

Ses biographes nous ont conservé une maxime dans laquelle nous découvrons le secret auquel il faut attribuer la survivance de l'esprit intimement classique de l'art du Bernin : « Un artiste qui excelle dans le dessin ne doit pas, en parvenant au seuil de la vieillesse, craindre de manquer de vivacité ou de tendresse, parce que la pratique du dessin est d'une telle efficacité que cela suffit pour suppléer au défaut des esprits qui languissent dans la décrépitude ». C'est grâce à cette expérience parfaite du dessin, dont nous connaissons la source, que nous pouvons, même dans ses dernières œuvres, par exemple, dans la statue de la bienheureuse Lodovica Albertoni, qui est à Rome, à Saint-François a Ripa, admirer la construction artistique vigoureuse, correcte et organique, bien que les caractéristiques plus personnelles de l'art du Bernin y soient poussées jusqu'à l'extrême limite.

Dans l'architecture, également, nous devons reconnaître une harmonie des proportions et une correction de dessin, d'empreinte

essentiellement classique. Il en est ainsi de la façade du palais Barberini, comme de la décoration des loges qui abritent les personnages de la famille Cornaro à Sainte-Marie-de-la-Victoire, de la colonnade de Saint-Pierre, construction digne de l'époque la plus florissante de l'architecture impériale, et du projet pour la reconstruction de la tribune de Sainte-Marie-Majeure. Quand il est moins Romain, Bernini se rapproche des modèles de Michel-Ange dont est rappelé l'exemple, à Paris, au cours d'une conversation, par Mattia de Rossi, son fidèle élève et compagnon de voyage. C'est ainsi qu'en s'inspirant du Capitole, pour tracer le plan du palais Chigi, maintenant Odescalchi, sur la place des Saints-Apôtres, il embrasse deux étages dans la hauteur des piliers et adopte le même motif dans son projet de façade pour le Louvre. Combien Cicognara se trompait en disant du Bernin que « l'Antique lui parut aride et Michel-Ange rebutant ! » Le précepte, d'utilité certaine à l'école, est vain lorsqu'on passe à la pratique effective de l'art et, plus que vain, il est nuisible car, au lieu de porter à l'expression, il conduit à la manière. Bernini l'a senti et l'a exprimé familièrement dans une formule vigoureuse : « Qui ne sort pas quelquefois de la règle ne la dépasse jamais ». Somme toute, en appelant le Bernin classique, nous voulons justement ne pas le confondre avec la foule des maniéristes, des copistes, des imitateurs, mais montrer comment, en s'uniformisant aux règles classiques les plus rigoureuses, il a pu s'en écarter légitimement et victorieusement, les dépasser en sauvant l'art d'une extrême décadence.

Il est classique, en un certain sens, comme Michel-Ange à l'exemple et à la grandeur de qui il se rattache, parce que, au lieu de déduire de la perfection des antiques une série de lois stériles et caduques, il a su y puiser l'expérience sûre du travail artistique et la haute conscience de sa propre dignité. Gardons-nous surtout d'une conception trop restrictive, qui n'a été que trop en honneur et par laquelle on admet dans les limites de l'art classique un maniériste poussif de la fin du XVIe siècle, tandis qu'on en exclut

Gian Lorenzo Bernini. Celui-ci, il faut le dire bien haut, est, au contraire, classique pour avoir justement vaincu le maniérisme peu sincère et toujours méprisable, même quand il reproduit mécaniquement les apparences de l'antique ; il est classique, parce qu'il a su puiser toute son habileté et la vigueur de son talent dans l'étude des modèles du monde grec et du monde romain, s'abstenant, toutefois, d'une manière absolue de toute imitation servile pour tendre à la réalisation de nouvelles possibilités expressives. Chez le Bernin, nous ne pouvons ni ne devons chercher l'érudit, mais nous trouvons en lui l'esprit classique, né d'un culte profond pour Rome, alimenté à travers l'étude des antiques et des modernes les plus dignes d'admiration, et vivifié sans cesse par un idéalisme très pur et par l'exercice très élevé de l'art.

Le classicisme de Gian Lorenzo Bernini apparaît surtout d'une manière évidente dans le programme didactique qu'il prépare pour l'Académie de France à Rome et dans l'aide qu'il prête incessamment à cette institution pour qu'elle puisse atteindre son but. L'admirateur d'Annibal Carrache sait rédiger un savant programme d'éducation, fondamentalement classique et libéralement éclectique : il influe, par ce moyen, sur le développement de l'art français, comme il l'avait déjà fait, en attirant dans l'orbite de son imitation les artistes français venus précédemment à Rome, ou en fournissant des idées et des avis pendant son séjour à Paris.

Le Bernin était estimé en France, au moins dans le monde officiel, comme « le premier homme du temps », « le premier du siècle dans sa profession » ; il n'y a donc pas lieu de s'étonner si, avant même de concréter le programme précis d'une Académie de France à Rome, Colbert ,manifestant le désir du Roi d'envoyer à Rome quelques jeunes artistes, prie le Bernin d'en prendre soin.

Recevant l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, Bernini, comme poussé par la nécessité de cette citation devant les organisateurs officiels de l'éducation artistique, parle d'Annibal Carrache : lorsque, plus tard, il vient rendre la visite au siège de

l'Académie, il prononce un mémorable discours qui constitue le vrai programme de la fondation de l'Académie de Rome. Il insiste sur la nécessité, pour l'Académie, de posséder des moulages de belles statues, de reliefs et de bustes de l'antiquité, afin que les jeunes artistes commencent à dessiner et à se former le goût d'après ces modèles, parce que l'étude du modèle vivant leur serait nuisible au début et qu'avant de l'aborder, il faut que l'élève soit à même d'en reconnaître les défauts pour les corriger. Il rappelle combien, dans sa jeunesse, il a étudié et dessiné d'après l'antique ; il suggère d'alterner l'étude et la production, l'action et la contemplation. Pour les peintres, il faut l'aide de bonnes copies des meilleurs auteurs. Tant pour les peintres que pour les sculpteurs, trois choses sont nécessaires pour réussir : voir vite le beau et s'y habituer, beaucoup travailler, recevoir de bons conseils. En une autre occasion, il répète : « Voir, entendre les grands hommes et pratiquer ». Ce discours a produit évidemment grande impression. En écoutant ces déclarations si pleines d'enthousiasme pour l'art classique, Colbert, qui allait prier Bernini, au nom du roi, de mettre ses idées par écrit, dut se convaincre d'avoir trouvé l'homme qu'il cherchait. Le régime très personnel de Louis XIV favorisait naturellement et encourageait adroitement le culte de l'antiquité auquel s'unissait le souvenir de la grandeur romaine et des vertus héroïques.

Bernini, l'émule, sinon totalement le disciple des grands artistes classiques, l'homme capable de concevoir les plans les plus hardis et les plus grandioses pour élever les monuments et transformer les villes, semblait appelé à marquer son empreinte dans le Paris du Roi-Soleil.

Comme on l'a très justement dit, le fait de reconnaître la profonde influence exercée par le Bernin et l'art italien ne diminue en rien la grandeur des artistes français des XVIIe et XVIIIe siècles, qui ont réussi, à l'aide des préceptes et des exemples de Rome, à se faire une personnalité propre et à laisser une empreinte forte et caractéristique sur toute la production de leur temps.

Lorsqu'en 1665, Bernini se rendit à Paris, son art y était déjà connu et répandu par le moyen des artistes français qui avaient été à Rome, et y avait même fructifié ; déjà, quelques années auparavant, le peintre viterbien Giovanni Francesco Romanelli avait fait un séjour dans la capitale de la France ; il y avait suscité l'admiration et l'imitation par ses grandes fresques décoratives, où l'esprit du Bernin s'unit aux formes de Pierre de Cortone. Même le projet pour le Louvre, bien qu'inexécuté, a exercé une large influence sur les architectes français et, de leur côté, les sculpteurs n'ont pu se soustraire à la fascination du très beau buste de Louis XIV qui, aujourd'hui encore, brille d'un tel éclat au château de Versailles.

Mais, plus encore qu'à Rome avant son voyage en France et plus qu'à Paris par son exemple direct, Bernini exerça son influence la plus décisive sur l'art français lorsque, de retour à Rome, il prit sous son patronage l'Académie de France, instituée par Louis XIV en 1666, comme pour y faire triompher le programme que nous lui avons vu tracer si minutieusement et avec un sentiment si classique.

La belle publication de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* nous permet de suivre et de documenter aussi bien la pensée de Colbert, violent romanisateur de l'art de son pays, que l'œuvre du Bernin au sujet des jeunes Français envoyés à Rome pour s'y perfectionner.

En donnant ses instructions aux directeurs de l'Académie de France à Rome, Colbert s'est pénétré de la manière la plus profonde des principes de la pédagogie artistique prêchée par le Bernin et qui était, en somme, une sorte de néo-éclectisme où une part prépondérante était donnée à l'art classique, justement à cause de son extraordinaire vertu formative.

Colbert s'inspire évidemment des principes du Bernin, quand il fait ses recommandations relatives à la copie du modèle antique, mais il le fait d'une manière bien plus impressionnante encore, lorsque, rappelant ce qu'il a appris de la bouche même du maître

et s'aidant des notes laissées par celui-ci, il recommande, à mainte reprise, le voyage des artistes en Lombardie, afin qu'ils puissent voir et étudier les peintres dont l'exemple, d'après Bernini, était particulièrement utile aux Français. Dans les lettres du grand homme d'État, depuis la fondation de l'Académie, qui, remarquons-le, suit immédiatement le voyage en France du maître et en est presque la conséquence, jusqu'à la mort de Bernini, on retrouve continuellement la recommandation de confier à ce dernier la préparation des jeunes artistes français qui devront solliciter et suivre ses conseils. Lorsque le fils de Colbert se rend en Italie, une des instructions paternelles, rédigées avec la minutie et le ton péremptoire qui caractérisent le style du ministre, est d'aller faire la connaissance du Bernin et de le voir à l'œuvre. D'autre part, le Bernin se montre sensible à ces marques de confiance. Nous surprenons le vif intérêt qu'il témoigne aux progrès de Girardon, tandis qu'il veille, avec amour et patience, au perfectionnement des jeunes artistes à qui son exemple profite avec tant d'efficacité. Cet intérêt ne se dément pas ; jusqu'à la fin de sa vie active, nous le voyons manifester un amour sincère à l'institution qui est à la fois française et romaine.

L'esprit classique de l'œuvre de Gian Lorenzo Bernini et, plus encore, la méthodologie de son programme pédagogique, servent à préparer le programme de travail des jeunes artistes français et à orienter leur esprit vers une tradition tendant au classicisme et à l'italianisme.

Malgré sa vive originalité, Coysevox, lui-même, finit par être entraîné vers l'art officiel, et, bien plus que lui, Nicolas Coustou qui, avec son frère Guillaume, ouvre les portes au délicat et voluptueux style français du XVIIIe siècle. Et que dire de Le Gros que l'on peut presque considérer comme un sculpteur romain et qui, à Rome, a montré un sens artistique si vigoureux et si élevé ? Mais les exemples n'ont désormais que peu de valeur. Ce qui nous importe, c'est de pouvoir conclure que Bernini a exercé une influence décisive, justement à cause de la valeur qu'il attribuait

à la tradition classique ; précisément, parce qu'elle était dirigée sur cette voie, l'imitation du Bernin, qui était en même temps le culte de l'art du passé, a pu exercer, avec le temps, une action bienfaisante, être, enfin, une des causes, et non des moindres, de l'orientation classique très nette, tout en restant franchement nationale, de la sculpture française au XVIIIe siècle.

A travers l'exemple et les maximes du baroque Bernini, l'art de France, ravivé par l'étude des grandes œuvres du passé, pourra finalement devenir dans l'intime essence de son esprit et de son expression, l'art français [1].

1. Les références bibliographiques, concernant cette communication, ont été publiées à la suite du texte italien original, paru intégralement dans le fascicule V-VI de l'*Arte*, année 1921.

PIERRE PUGET A GÊNES

COMMUNICATION DE M. MARIO LABÒ
architecte à Gênes

Depuis deux siècles, Puget provoque l'enthousiasme ou l'hostilité, l'indifférence, jamais. Son séjour à Gênes, qui, pour de multiples raisons, offre un grand intérêt, attend une étude approfondie que nous prétendons seulement ébaucher ici. Nous rapprocherons des sources originales bien des renseignements non précisés. Nous examinerons les œuvres exécutées à Gênes par Puget et nous essaierons de délimiter son influence sur la sculpture génoise contemporaine.

I

Puget vint, une seconde fois, en Italie, par ordre de Fouquet, chercher le marbre pour les statues et les fontaines qui devaient orner le château de Vaux-le-Vicomte. On place son arrivée à Gênes au mois de janvier 1661 [1]. Un document nous apprend qu'il trouva un aide dans le sculpteur français Le Mer qui était à Gênes [2]. Bien que Carrare fut le marché des marbres, Puget n'alla pas s'y

1. Auquier, *Pierre Puget.* Paris, s. d., p. 35.
2. *Archives de l'Art français. Documents.* Paris, 1855-1856, t. IV, p. 228.

installer, comme certains l'ont prétendu. Il resta à Gênes d'où il pouvait conclure des contrats même importants.

Il exécuta à Gênes l'*Hercule gaulois*, soit pour M. Des Noyers, selon Bougerel, soit plus vraisemblablement pour Fouquet, selon Mariette. Bougerel, s'appuyant aussi sur Malaval et De Dieu, dit que « dans le temps qu'il travaillait à cette statue, la curiosité attira chez lui tout ce qu'il y avoit d'habiles gens dans Gênes »[1] et que sa réputation se forma ainsi dans notre ville.

En cette année 1661 fut publié, à Gênes, un livre orné d'un frontispice dessiné par Puget.

C'est à Gênes qu'il apprit la disgrâce de Fouquet (septembre 1661). A Fouquet succédait Colbert à qui Puget aurait trouvé le moyen de déplaire. Mieux valait rester à Gênes. Les offres des Sauli vinrent à propos. Ils cherchaient un bon sculpteur pour terminer leur basilique de Carignan, construite par Galeazzo Alessi.

Puget, en 1663, alla chercher à Marseille sa femme et son fils François, âgé de douze ans. Après 1667, il s'éloigna plusieurs fois, mais sans que le travail s'interrompît dans son atelier.

Il ne quitta définitivement Gênes que vers le milieu de 1668. Dès janvier 1667, et peut-être avant, l'Intendant de marine d'Infreville, directeur des constructions navales à l'arsenal de Toulon, avait pensé à Puget pour décorer d'importants vaisseaux en projet. Aux premières avances Puget opposa ses conditions dans un fameux mémoire qui prouve la conscience qu'il avait de sa valeur. En attendant une réponse, il écrivait, le 24 juin, aux échevins de Marseille en se proposant pour des travaux concernant pro bablement un agrandissement de la ville. Peu après, il se rendit à Marseille ; le 23 septembre, il signait avec les échevins le contrat pour une des portes de la nouvelle enceinte, besogne d'entrepreneur plutôt qu'œuvre d'art. Les résultats furent peu brillants. Probablement conçut-il alors le projet de se faire embaucher

1. Bougerel, *Mémoires*... Bruxelles, 1752, p. 17.

pour la décoration des vaisseaux à l'arsenal de Marseille, puisqu'on ne voulait pas de lui à Toulon. Il essaya de s'adresser en haut lieu. Le 30 janvier 1668, il partit pour Paris, avec le fils de l'intendant des Galères, Arnoul. Nouvel échec. Il s'en revint à Gênes. En avril 1668, Colbert donne enfin à d'Infreville l'autorisation d'employer Puget à Toulon. Ce fut alors à l'artiste de se faire prier.

Le 1er mai, d'Infreville écrivait à Colbert qu'il avait ordonné à Puget, au nom du Roi, d'aller à Toulon immédiatement. Le 19 juin suivant, après plus d'un mois et demi, il devait encore écrire : « Le sieur Puget a peine à partir de Gênes. Il me mande estre au lict et qu'il partira aussitôt que sa santé le permettra »[1].

Puget se décide peu après. Le 8 juin, il touche une gratification des Sauli, et le 8 juillet, il est enfin à Toulon. L'écrivain génois Giuseppe Ratti[2] explique ainsi le départ de Puget : « La ronde de nuit le trouva, armé d'une épée, à une heure où il était défendu d'en porter. Emmené en prison, son protecteur Sauli tarda à l'en tirer. Froissé du procédé, Puget quitta immédiatement Gênes où il ne consentit jamais à revenir, quelques propositions qu'on lui fit. »

Dès 1877, Santo Varni réfuta cette anecdote, démontrant que Puget resta en bons termes avec les Sauli, à preuve un traité, daté de Marseille le 30 septembre 1691, par lequel Puget s'engage à fournir aux Sauli une statue de *Saint Jérôme*. Une lettre du 10 septembre 1692, écrite en italien, est affectueuse pour ses anciens Mécènes : « Io ho molto caro a servirle... Loro signori mi vogliono bene »[3].

D'ailleurs, neuf ans avant, à l'insu de Varni, Lagrange avait déjà porté un coup à cette légende. Contrairement à ce que dit Ratti, Puget revint à Gênes, comme « à sa ressource suprême en

1. *Archives de l'Art français*, ouv. cité, t. IV, p. 244.
2. Soprani, *Vite de pittori... rivedute ed accresciute...* da Carlo Giuseppe Ratti. Genova, 1768-1769, T. II, p. 323.
3. Varni, *Spigolature artistiche nell' archivio della basilica di Carignano*. Genova, 1877, p. 82-84.

temps de disgrâce, son asile, son Mont-Sacré »[1]. Il y revint effectivement au moins deux fois.

Nous l'y trouvons le 28 novembre 1669. Il y reste environ sept mois[2]. Il avait fort à faire. Sur commande des échevins de Marseille, il devait fournir des chapiteaux de marbre et exécuter lui-même les armes du Roi pour l'hôtel de ville, puis achever la *Conception* de Saint-Philippe, datée AN. D. M. P. (qu'on interprète Anno Domini Mense Primo) MDCLXX, ainsi que l'autel de S. Siro, dont il ne vit pas l'inauguration, le 7 juillet 1670[3], étant rentré à Toulon avant la fin de juin.

Il revint encore à Gênes au printemps de 1681, vraisemblablement pour apporter la *Madone Cataldi*, comme nous l'apprend une lettre de Vauvré, du 28 mars 1681[4].

Les documents incontestables, publiés par Varni, Lagrange et d'autres, prouvent que Ratti a du moins exagéré les conséquences de ce démêlé avec la police. Mais il y a un fond de vérité dans cette histoire. Bougerel[5], dont Ratti n'a pas connu le récit, relate un fait semblable. Voilà donc deux témoignages de sources différentes. En outre, une lettre d'Infreville du 10 avril 1668[6] parle obscurément d'un danger couru par Puget, de la « crainte qu'il a que ceux de son exercice naturels de Gennes (c'est-à-dire ses confrères génois) ne le fassent périr en ayant desja couru le risque ». Peut-être Puget soupçonne-t-il ses concurrents de lui avoir dressé un guet-apens ? Nous avons donc la preuve d'un événement fâcheux pour Puget. Par la suite, le pénible souvenir s'en atténua. Ses amis de Gênes lui envoyèrent un beau cheval pour modèle, quand

1. Lagrange, *Pierre Puget*. Paris, 1868, p. 127.
2. Voir ses lettres aux échevins de Marseille, écrites de Gênes le 19 mars, recueillies dans la *Revue de Marseille*, 2e année, nº 16 (28 septembre 1920), p. 495. Il revint à Toulon quelques jours avant le 28 juin 1670 (*Archives de l'Art français*, ouv. cité, t. IV, p. 273).
3. Lagrange, *ouv. cité*, p. 87.
4. Lagrange, *ouv. cité*, p. 115.
5. Bougerel, *ouv. cité*, p. 22.
6. Lagrange, *ouv. cité*, p. 112.

ils surent que le Roi-Soleil lui avait commandé sa statue équestre [1]. Le désir de travailler pour Gênes et même d'y revenir, persista chez lui jusqu'à un âge avancé. Il mourut parmi des tableaux de peintres génois et de nombreuses copies de portraits de Van Dyck (peut-être des portraits de gentilshommes qu'il avait connus), qu'il avait rapportés et qu'il conservait précieusement [2].

Mais gratitude, sympathie et même regret nostalgique peuvent bien renaître après une rupture. Il est incontestable que, depuis 1667, Puget est résolu à quitter Gênes ; dans ce but, il renonce du moins à sculpter pour les Sauli deux statues importantes. Il va marchander son départ, car il est rusé, quoique ne réussissant pas toujours en affaires. Mais sa volonté est si nette et persistante qu'un caractère ombrageux et inquiet ne suffit pas à l'expliquer. Elle eut, d'après certains indices, une cause concrète et soudaine, peut-être ce futil incident, exagéré par la suite, mais qui s'est produit réellement.

Puget demeura donc à Gênes entre quarante et quarante-huit ans, soit la période la plus vigoureuse de l'existence. Formé par l'art le plus caractéristique de son temps, à Florence et à Rome où triomphait le Bernin, célèbre déjà par ses œuvres de Toulon et de Vaudreuil qui lui avaient valu la faveur de Fouquet et les ouvertures de Mazarin, transmises par Colbert, il pouvait se mettre sur les rangs pour des commandes considérables.

Gênes était en pleine activité, à peine remise de la peste de 1656-1657 qui avait fauché tant d'artistes. Les élèves de Bartolomeo Bianco rebâtissaient ou construisaient les palais de la noblesse, qui offraient leurs voûtes aux décorateurs génois. Les églises s'ornaient : les Sauli voulaient terminer la basilique de Carignan ; les Mineurs observants, même après la disgrâce des Lomellini de Tabarque, poursuivaient la décoration de l'Annonciation du Guastato, et les Téatins parachevaient S. Siro. Un vaste champ d'action

1. Bougerel, *ouv. cité*, p. 47.
2. Lagrange, *ouv. cité*, p. 92, 299.

s'ouvrait à Puget à qui Gênes procura la période la plus féconde de sa carrière.

Suivant Lagrange (*ouv. cité*, p. 91), Puget avait son atelier piazza dello Scalzo. Il n'y a pas de place de ce nom à Gênes et il ne dut pas en exister jamais. C'est plutôt la piazza dello Scalo (place du Quai), qui existe toujours, assez éloignée de la Raibetta où la plupart des sculpteurs avaient leurs ateliers depuis des siècles. Cette place donne aussi sur la mer par où arrivaient les marbres embarqués à l'Avenza ; elle est près de la via Balbi d'où, suivant les documents cités par Varni (*ouv. cité*, p. 10), les statues de *Saint Sébastien* et du *Bienheureux Alexandre Sauli* partirent pour Sainte-Marie de Carignan.

II

Le catalogue des œuvres exécutées à Gênes, ou pour Gênes, par Puget comprend plusieurs pièces universellement connues :

1 et 2. — *Saint Sébastien* et le *Bienheureux Alexandre Sauli*, statues de marbre à Sainte-Marie de Carignan.

Exécutées sans doute en même temps. Les pièces concernant le transport, le paiement, la mise en place, les mentionnent toujours ensemble. Le dernier paiement les concernant est du 16 juin 1668 : avant la fin de novembre 1669, elles étaient placées. (Varni, *ouvr. cité*, p. 10.)

Des livres de comptes de l'église nous apprennent que l'angelot, voisin du bienheureux Sauli, fut ajouté après coup par Puget lui-même et payé à part. Il y aurait donc lieu de croire que l'idée de cette figure accessoire ait été tardive et postérieure non seulement à l'exécution, mais à la conception de la statue. Mais une maquette en terre de cette statue (musée d'Aix, collection Bourguignon de Fabregoule), signée *P. Puget*, inv., considérée comme une étude préliminaire, offre l'angelot, qui ne tient plus une crosse épiscopale, mais porte un livre [1]. Une autre

1. Lagrange, *ouv. cité*, p. 384.

maquette de la collection Baudoin Gounelle, à Marseille, montre aussi l'angelot [1]. Il faut donc en conclure qu'il y eut peut-être un repentir au cours du travail, mais que ce fut la première idée qui finit heureusement par s'imposer.

Tournefort [2] — dont, par la suite, Bougerel, Lagrange, Auquier, Foville et autres partagent l'opinion — fait de cette statue un *Saint Ambroise*. Lagrange (*ouv. cité*, p. 24) donne l'explication suivante : Les Sauli, n'osant pas honorer leur parent dans une église avant sa canonisation, le déguisèrent en saint Ambroise. Pure invention. Le bienheureux Sauli donna son nom à la statue, sitôt créée, bien avant sa canonisation en 1742. Les comptes de Sainte-Marie de Carignan pour 1668 [3], une lettre de Puget de 1683 [4], la désignent comme telle, sans mention de saint Ambroise.

3. — L'*Assomption* (Hôtel des Pauvres).

Commandée par Emanuele Brignole, elle devait, suivant ses volontés testamentaires, représenter une *Immaculée Conception* [5]. On voit, en effet, sous ses pieds, le croissant de lune chanté dans l'hymne à la Vierge. Mais le mouvement de Marie et des anges, leur élan frémissant, plein de désir du ciel, prouvent que Puget, insoucieux des ordres donnés, ou peut-être inconsciemment, a créé une *Assomption*, titre donné notamment par Bougerel, Ratti, Cochin, l'abbé Barthélemy et Ticozzi.

4. — *Le maître-autel de S. Siro* (fig. 1 et 2).

Gonse [6] lui ajoute un *Christ en croix* entouré d'anges, qu'il semble difficile de reconnaître dans le Crucifix qui surmonte l'autel.

5. — La *Vierge et l'Enfant* au palais Carrega, aujourd'hui Cataldi (fig. 3).

6. — L'*Enlèvement d'Hélène* (fig. 4).

Exécuté pour les Spinola, ce groupe fut d'abord placé sur la terrasse de leur palais, ensuite palais Gambaro, via Garibaldi. Il en fut emporté

1. Servian, *Puget inconnu*. Je dois à la courtoisie de M. Servian de connaître cette maquette et d'en posséder une photographie.
2. Tournefort (J. Pitton de), *Relation d'un voyage au Levant*. Paris, 1717, t. I, p. 11.
3. Varni, *ouv. cité*, p. 10.
4. Bougerel, *ouv. cité*, p. 32.
5. *Testamento e codicilli dell' illustrissimo Emmanuele Brignole*. Genova, 1786, p. 27.
6. Gonse, *La sculpture française depuis le XIVe siècle*. Paris, 1895, p. 193.

vers le milieu du XIXe siècle. Longtemps, on perdit sa trace. Même Lagrange n'en sut rien (*ouv. cité*, p. 385). En 1908, on apprit soudain que ce groupe se trouvait dans la villa du marquis Oberto Gentile, à Sturla, près de Gênes, où il se trouve encore, gardé jalousement.

7. — L'*Immaculée Conception* (Oratoire de Saint-Philippe de Neri).

Exécutée pour une chapelle privée des Lomellini et transférée à cet oratoire, en 1762 seulement.

Toutes ces statues existent toujours à Gênes ou dans les environs. Leur attribution est hors de doute. Une étude récente de Corrado Ricci [1] augmenterait cette liste d'une unité :

8. — L'*Immaculée-Conception* (cathédrale de Tivoli).

Semblable au numéro précédent, Puget l'aurait exécutée à Gênes ou à Carrare, pendant son séjour à Gênes. Miss Ingersoll Smouse [2] a noté les caractéristiques de Puget qui se retrouvent dans cette statue ; elle la suppose de Puget, quoique terminée par un élève, Veyrier ou Solaro.

A ces sculptures, il faut ajouter :

9. — Le frontispice pour le livre déjà cité et intitulé : *Trattato politico da pratticarsi nei tempi di peste.* In Genova, per Pietro Calenzani, MDCLXI. La gravure est signée : P. Puget, inv. — B. Thiboust, nom du graveur. Mariette, le premier, remarqua cette gravure [3].

Suit une série de travaux dont il ne reste que des souvenirs plus ou moins précis :

1. — *Modèle en bois pour la façade de l'Annonciation.*

Ratti et Bougerel en parlent. Il resta dans la sacristie de l'église jusqu'à 1846 environ [4]. Ratti le juge « plein de grâce et de magnificence ».

1. Corrado Ricci, *Un' opera sconosciuta di Pierre Puget.* Atti del X congresso internazionale di Storia dell' arte. Roma, 1921, p. 349.
2. Fl. Ingersoll-Smouse, *La sculpture à Gênes au XVIIe siècle*, Gazette des Beaux-Arts, juillet 1914, p. 18.
3. Abecedario, *Archives de l'Art français*, t. IV, 1857-1858, p. 226.
4. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova.* Genova, 1846, t. II, p. 12.

Bougerel (*ouv. cité*, p. 29) nous dit qu'il avait de 13 à 14 palmes de haut et que Puget l'envoya à Toulon. Mes propres recherches, succédant à celles de Lagrange, il y a cinquante ans, ont été sans résultat.

Lagrange (*ouv. cité*, p. 71) regrette l'abandon de ce projet, abandon peut-être pas aussi complet qu'on le croit. Sans doute le projet n'offrait pas les formes académiques du dessin de Barabino et de Resasco exécuté au XIXe siècle, tout en étant peut-être dans le même goût. Suivant Bougerel (*ouv. cité*, p. 29), on ne l'aurait pas exécuté pour ne pas masquer une partie d'un palais voisin, preuve que ce projet comportait un agrandissement de l'église par un avant-corps. Or, les deux façades d'églises, dues à Puget, à la Vieille Charité et aux Chartreux à Marseille, offrent un pronaos, comme la façade actuelle de l'Annonciation.

2. — *Projet d'un maitre-autel pour Sainte-Marie de Carignan.*

Tournefort (*ouv. cité*, p. 11) parle d'un modèle de baldaquin pour ce maître-autel, suivant Bougerel (*ouv. cité*, p. 29), commencé à Gênes et achevé à Toulon. Mais des documents des Archives de la Basilique, cités par Varni (*ouv. cité*, p. 72), mentionnent un « modello dell' altar maggiore » en bois, qui fut réglé à Puget le 22 juin 1663. C'est donc une des premières œuvres terminées par lui à Gênes. Probablement, un dessin du musée d'Aix-en-Provence en conserve les formes essentielles. Mariette (*ouv. cité*, p. 226) dit que le dessin du modèle est à Marseille, à l'Académie des Arts.

Peut-être ce modèle fut-il exécuté au moins en partie, car le 26 novembre 1665 (Varni, *ouv. cité*, p. 72), Carlo Solaro, aide gênois de Puget, reçoit le paiement du maître-autel. Mais, trente ans plus tard, un autre autel différent fut exécuté par Giacomo Quaglia.

3. — *Projet de façade pour Saint-Philippe de Neri.*

Un billet de Puget (Marseille, septembre 1692), publié par Varni (*ouv. cité*, p. 84), y fait allusion. C'est tout ce qu'on sait.

4. — *Modèle d'une Andromède.*

Suivant Bougerel (*ouv. cité*, p. 23), Puget, rendu furieux par son arrestation, l'aurait détruit avec d'autres ouvrages et modèles. C'était probablement la première idée du groupe aujourd'hui au Louvre.

5. — *Sainte Marie-Madeleine.*

Suivant Ratti (II, 323), le modèle de cette statue, destinée à Sainte-

Marie de Carignan et aussi belle que les deux précédentes, était terminé. Le départ soudain de Puget causa sa perte.

6. — *Madone pour le palais Balbi.*

Tournefort (*ouv. cité*, p. 11 et Bougerel, *ouv. cité*, p. 21) disent qu'elle fit beaucoup d'honneur à Puget.

7. — *Un mortier entouré de bas-reliefs.*

Rabbe (*Éloge de Pierre Puget*, 1807) mentionne ce simple mortier de cuisine, en marbre, prétexte à un chef-d'œuvre.

Maintenant voici une œuvre douteuse : *La chapelle de Saint-Louis-des-Français à l'Annonciade.*

Bougerel (*ouv. cité*, p. 21) rapporte que Puget, nommé prieur de cette chapelle, en donna le plan et en fit exécuter la moitié à ses frais. L'obligation pour le prieur de payer la moitié des réparations se retrouve bien dans une délibération prise, en 1711, par « le consul et la nation française à Gênes », mais la perte des registres des Délibérations pour les années 1662 à 1692 empêche toute vérification touchant la nomination de Puget. D'autre part, cette chapelle fut acquise le 7 juillet 1662 [1], et Puget ne figure pas à l'assemblée. Mais une délibération de 1706, touchant les colonnes du frontispice, prouve que la décoration de la chapelle fut alors entreprise. Honoré Pellé, suivant les documents, en fut seul chargé, Puget étant mort. Cependant, certains détails originaux, surtout dans la partie supérieure, notamment la corniche, dénotent un artiste supérieur à Pellé. Peut-être Puget avait il laissé à Gênes un modèle de la chapelle.

Enfin, deux œuvres ont été attribuées à Puget sans raison :

1. — *La décoration à fresque de la voûte de S. Siro.*

Suivant Bougerel (*ouv. cité*, p. 20) Giambattista Carlone et Domenico Piola qui concouraient, auraient senti leur faiblesse pour la perspective. Piola prit comme collaborateur un Boulonois très habile. Carlone demanda un projet à Puget qui triompha et exécuta non seulement le dessin mais une partie de la peinture. Bougerel a commis des confusions. Le Boulonois est l'habile Paolo Brozzi qui aida non Piola, mais bien Carlone. De plus, les conventions entre le mécène, Ansaldo Palla-

1. Archives de l'État. *Actes du notaire Giacomo Maria Castello.*

vicini, et les marguilliers remontent à 1657, quatre ans avant l'arrivée de Puget.

2. — *L'architecture de l'Hôtel des Pauvres.*

Attribuée à Puget par Bougerel (*ouv. cité*, p. 21), le fondateur, Emanuele Brignole « ne voulut pas que l'on posât une pierre sans l'ordre de Puget ». Déjà Lagrange (*ouv. cité*, p. 68), à l'aide des dates, a reconnu l'invraisemblance de la participation de Puget à cette construction. Aucun document ne le mentionne comme un de ses architectes.

Je vais parler maintenant d'une œuvre de Puget restée ignorée. Dans les Archives de l'État, à Gênes, j'ai retrouvé un acte notarié de 1680, par lequel le sculpteur Mazzetti s'engage à faire un travail en marbre bigarré *(mischio)* et autres pierres, pour l'embellissement de la chapelle d'un palais particulier, « secondo il modello di monsù Pietro Puget » et à y mettre en place une *Vierge* déjà prête. Cette découverte donne à penser. Comment Pierre Puget aurait-il consenti à donner les plans d'une chapelle pour y loger l'œuvre d'un autre, lui qui voulait seulement être « mis en parallèle avec les cavaliers l'Algarde et Bernin ? » On évoque cette mystérieuse *Madone*, indiquée par Tournefort et Bougerel, et dont personne n'a jamais rien su. D'autre part, ce modèle d'architecture inconnu excite notre curiosité. Malheureusement, le palais visé par notre document, est en ce moment inhabité et fermé, mais j'espère, sous peu, savoir si on peut compter sur une autre statue de Puget ou du moins sur une autre œuvre d'architecture.

Nous allons essayer de dater, au moins approximativement, les œuvres créées à Gênes par Puget, et, d'abord, de séparer celles-ci des autres qu'il y envoya, une fois parti.

Suivant l'*Abecedario*, non de Mariette, mais d'Orlandi, il aurait presque tout envoyé du dehors, notamment les statues de Carignan, la *Madone* (sans doute de l'Hôtel des Pauvres). Or le contraire semble exact. Il n'aurait envoyé, suivant son placet au Roi de

1692 [1], qu'une seule Vierge, sans doute la *Madone Cataldi*, indication confirmée par Ratti.

Nous avons vu que le modèle du maître-autel de Carignan fut exécuté à Gênes en 1663. Ratti dit que Puget envoya, après son départ, l'*Enlèvement d'Hélène* et la *Conception* de Saint-Philippe de Neri. Mais une lettre de Puget à Louvois, citée par Bougerel, (p. 35), atteste que l'*Hélène* fut exécutée à Gênes. Pour la *Conception*, même preuve dans une lettre de Puget, citée par Lagrange (p. 82) et qui est du 15 février 1669, non 1668. Il s'agit bien, non de l'*Assomption* de l'Hôtel des Pauvres, comme le suggère Lagrange, mais de la *Conception* de Saint-Philippe de Neri, signée de janvier 1670. Ratti a raison sur un seul point : Puget vint mettre son œuvre en place après son départ de Gênes.

Pour les autres œuvres génoises, un ordre chronologique est impossible à déterminer. Il y eut plutôt simultanéité que succession. Les statues de Carignan, commande des Sauli, par quoi il débuta, furent payées en juin 1668. Elles l'occupèrent donc durant tout son séjour. L'autel de S. Siro, inauguré en 1670, coûta huit ans de travail .Puget acheva cet autel ainsi que la *Conception* à Gênes, après son départ. La *Madone Cataldi* est postérieure, et de dix ans, si elle a rapport avec le retour de Puget en 1681. En tout cas, elle se place en dehors de la série génoise.

III

Dans l'œuvre entier de Puget, la période génoise constitue une parenthèse entre l'*Hercule terrassant l'hydre* et le *Milon de Crotone*.

Tour à tour, ses panégyristes traitent Puget de *Michel-Ange* ou de *Bernin français*. La seconde appellation s'applique mieux à ses œuvres génoises. Seule, la *Madone Cataldi* rappelle le Michel-

1. Bougerel, *ouv. cité*, p. 57.

Ange de la *Vierge avec l'Enfant* (sacristie de Saint-Laurent à Florence). Certainement, draperies plus détaillées, profils moins sévères et plus morbides, la façade unique, substituée à la merveilleuse spiralité de Michel-Ange, dénotent une interprétation XVIIe siècle. Mais la masse du groupe enclose dans une monumentalité compacte, sans voltigements, la pose des figures rappellent Michel-Ange. D'ailleurs, la *Madone Cataldi* fut exécutée, nous l'avons vu, après le départ de Puget. L'*Enlèvement d'Hélène*, par son accent théâtral héroïque, par la langueur des poses, rappelle Pierre de Cortone, autre modèle de Puget dans sa jeunesse.

Mais, dans presque toutes ses autres œuvres, l'influence du Bernin se marque.

Le baldaquin, conçu pour Sainte-Marie de Carignan (dessin au musée d'Aix), n'est qu'une variante libre du baldaquin de Saint-Pierre de Rome. Le plan carré en est modifié (angles coupés par des couples de colonnes torses, côtés non plus droits mais courbés), mais la conception, dans son ensemble, est identique. Même faîte, bien que portant ici une *Vierge*. Seulement, les proportions perdent chez Puget leur harmonie et leur légèreté (colonnades écrasées, Madone mal en équilibre).

Autre réminiscence du Bernin, la draperie placée derrière le *Saint Sébastien* (qu'on retrouve par exemple dans la *Vérité découverte par le Temps* du Bernin), afin de faire ressortir sa blanche nudité. La statue de Puget offre d'ailleurs d'évidentes analogies avec celle du Bernin, récemment découverte [1] sur le même sujet, notamment pour ce qui concerne la flexion des genoux chez les personnage, plus accentuée chez Puget qui le suspend à un arbre.

Le *Bienheureux Sauli* rappelle, par son vêtement, les bustes des Papes ainsi que la statue d'Urbain VIII par le Bernin, les lourds manteaux chargés de broderies et d'ornements contrastant avec la souple soutane.

Ces réminiscences du Bernin s'expliquent tout naturellement

1. Muñoz, *La scultura barocca e l'antico*, l'Arte, 1915, p. 155.

chez Puget qui, à Rome, dominée par le Bernin, avait cherché sa voie et commencé à voir clair en lui-même. Plus tard, il voulut rivaliser avec son modèle par l'habileté technique ou par le faste (manteau du *Bienheureux Sauli* et surtout sa soutane plissée, cotte de mailles du *Saint Sébastien)*, mais ce sont là pures habiletés de praticiens, qui n'atteignirent pas la souplesse des tissus du Bernin plus ébauchés, moins accentués. Cependant, on rencontre dans la technique de Puget des initiatives hardies, par exemple la manière dont, chez ce même *Alexandre Sauli*, il rend l'expression des yeux levés au ciel, par une simplification géniale, en les formant de deux cavités sans globes.

Mais l'influence du Bernin ne se borne pas à la réminiscence d'un simple motif plastique, à la virtuosité ; elle domine les principes mêmes de Puget, ce besoin de reculer les limites de la statuaire dans le mouvement et dans la traduction picturale. Elle inspire aussi l'expression pathétique du *Saint Sébastien* au visage souffrant, du *Bienheureux Sauli* tout en dévotion, le trouble intime des madones (particulièrement celle de l'Oratoire Saint-Philippe) qui sont traversées de ce frisson plus terrestre que céleste, de l'abandon des sens, qui caractérise la *Sainte Thérèse* du Bernin. Puget ne sut jamais atteindre ce paroxysme ; mais, dans certaines de ses œuvres, particulièrement la *Conception* et l'*Assomption*, un réalisme, qui sait trouver le style, atteignit l'extrême spiritualité. Sous des formes et des traits particuliers, Puget conçut ses madones avec de grêles corps de femme — opposition avec la peinture génoise contemporaine, pour laquelle réalisme signifiait toujours opulence charnelle. Dans l'exaltation, dans l'adoration de la Femme rongée par un feu intérieur, Puget qui, au fond, n'était qu'un païen, sut devenir presque, et en apparence du moins, chrétien et catholique.

Ce qui précède éclaire la relation de Puget au Bernin, parmi les suivants de qui il occupe, par son talent et par sa force, une place bien à lui. Sa draperie que les puristes taxaient de capricieuse, est plus logique et plus sobre que celle de la plupart

des berniniens. Elle fut toujours au service des lois du clair-obscur et de la ligne, que Puget s'imposa.

Rappelons, pour conclure, que Puget ne fut pas un élève du Bernin au sens propre du mot. L'exemple donné par les œuvres du sculpteur italien était si conforme à sa nature, qu'il éveilla sa sympathie et excita son énergie. Mais, près de la personnalité prépondérante du Bernin, même la sienne s'affermit.

IV

Trop souvent, les historiens imputent à Puget la diffusion à Gênes de ce style libre du xviie siècle, honni des puristes et plein de charme pour nous. La venue de Puget à Gênes aurait donc la même importance historique que jadis celle de Perino del Vaga qui révéla le raphaélisme à la Ligurie. Ce n'est qu'en partie vrai. Le style nouveau, vint de Rome avant l'arrivée de Puget à Gênes et se propagea en dehors de lui. L'Algarde avait décoré la chapelle des Franzone à Saint-Charles de Gênes avant 1650 et il avait envoyé aux Franzone de nombreuses sculptures. Le tombeau de Jean-Baptiste Raggi (1657), dû probablement à Filippo Parodi dont nous allons parler, est tout à fait berninien de conception et de polychromie. Vers 1650 les Patres Communi achètent à Jacopo Garvo une fontaine, un *Triton* tout à fait berninesque. A citer aussi le maître-autel de Saint-Charles, jadis à Saint-Dominique, aujourd'hui détruit, œuvre du Lombard Casella, certainement antérieure à 1670, année où un élève de ce Casella en fit une réduction pour l'église des Vignes.

Donc, il y a à Gênes, avant Puget ou durant son séjour, un courant baroque indépendant de lui. Mais on lui doit l'explosion du Baroque, si on peut dire. Il introduit la statue pittoresque, indépendante de l'architecture, la draperie traitée par masses comme dans les peintures, enfin le sens du pathétique que le xviie siècle exaltait.

Qu'il fut un novateur, cela se voit en considérant les sculpteurs officiels qui travaillaient à Gênes à cette époque. D'abord, les Carlone et les Orsolino, Lombards, avec une grande maîtrise, perpétuaient les formes, les modes, le sens plastique du XVIe siècle. Taddeo Carlone († en 1613), remontant au XVe siècle, avait même imité Civitali. Ses descendants, à part son neveu Bernard, furent surtout des marchands qui reproduisaient grossièrement ses modèles.

Le plus illustre des Orsolino, Tomaso, maître d'Ercole Ferrata, ne fut jamais aussi à son aise qu'à la Chartreuse de Pavie où il imitait les bas reliefs du XVe siècle. Tous ces artistes étaient parfaitement rétrogrades et peu intelligents. Puget, comme l'Algarde, les laissa indifférents et fut sans influence sur eux.

En dehors d'eux, il n'influa pas non plus sur les peintres. Domenico Piola et Gregorio Deferrari, avaient leur voie à eux, tracée. La seule trace d'influence, c'est le frontispice du *Trattato politico*, dont on retrouve le souvenir dans celui dessiné par Piola pour les *Vite* de Soprani. C'est seulement au XVIIIe siècle, dans un tableau de Palmieri, qu'on retrouvera une étude d'après le *Saint Sébastien*.

Mais revenons aux sculpteurs. Les deux Français qui travaillèrent à Gênes à la fin du XVIIe siècle, Honoré Pellé et Claude David, ne furent pas les continuateurs de Puget. Le premier se rapproche de lui dans ses groupes d'anges, dans un *Saint Roch* et surtout dans la chapelle de Saint-Louis-des-Français à l'Annonciade ; mais, dans ses statues de bienfaiteurs à l'Hôtel des Pauvres et à l'Hospice des Incurables, il apparaît médiocre et sans technique. David, auteur d'une statue pour Sainte-Marie de Carignan, parodia Puget sans le comprendre.

Seuls, deux sculpteurs génois se rattachent réellement à Puget : Daniello Solaro et Filippo Parodi, tout en œuvrant d'une façon opposée.

Solaro (1634-1698), après un apprentissage à Rome, fut l'aide de Puget avec son père Carlo et Christophe Veyrier. Mais ce

travail d'auxiliaire n'était pas favorable au développement de sa personnalité. Son chef-d'œuvre est l'autel des Ames du Purgatoire à l'église des Vignes, exécuté vers 1670, peu après le départ de Puget. L'ensemble, noyé dans le clair-obscur, l'exécution nerveuse et décidée, rappellent Puget, mais la composition et l'idée du bas-relief s'en écartent.

Filippo Parodi (1630-1702) fut, douze ans, élève du Bernin, suivant Ratti. Il ne connut pas Puget. Son premier travail à Gênes, le *Saint Jean-Baptiste* pour l'église de Carignan, évoque le Michel-Ange du *Christ à la Minerve* plutôt que Puget qu'on retrouve dans ses autres œuvres par des impressions de forme et de ligne. Si Solaro semble avoir regardé Puget *de près*, c'est-à-dire le travail du marbre, Parodi, lui, a vu *de loin* l'ensemble de l'œuvre. Parodi fut, au reste, surtout un décorateur. Ses cariatides de la villa Brignole, aujourd'hui palais Durazzo, rappellent celles de Toulon, à croire qu'il en a vu le dessin — mais dans un sens plus monumental et architectonique. Il imite l'*Hercule gaulois* pour un Hercule sur un tombeau à Padoue : de même, un des anges de la *Madone* de Saint-Luc est presque copié chez Puget. Mais ce sont des cas isolés. En général, honnêtement, sans plagier, il essaie de saisir la pureté de lignes qui caractérise la *Conception*, le mouvement ascentionnel de l'*Assomption*.

Parodi et Solaro sont donc les seuls héritiers que Puget laissa à Gênes. Avec eux se termine la sculpture génoise du XVIIe siècle. Demain, triomphera, avec les Schiaffino, un style nouveau qui empruntera le type de la *Vierge* au Guide.

Cependant l'influence de Puget jettera encore des lueurs. En plein XVIIIe siècle, le *Saint Sébastien* inspire des sculpteurs sur bois, notamment Maragliano. Bocciardo (*Saint Estèphe* à Lavagna) et Ponzanelli (*Madone*, à Albisola) se souvinrent de ses vierges. Il ne créa donc pas une école nombreuse, mais la beauté de ses œuvres garda son charme.

D'autres traces restèrent, peu apparentes, du passage de Puget à Gênes. Par exemple, l'usage des groupes d'autel qui s'implanta

après lui à Gênes et fut plus en faveur que dans les autres villes d'Italie.

Enfin, la sculpture populaire, celle des Vierges pour les niches de coins de rues, s'inspira, tout en les déformant, des deux grandes Madones de Puget, et en répéta les silhouettes par douzaines d'exemplaires. Cet hommage est quand même émouvant. Il témoigne que ces humbles *marmàri*, sans invention, répudièrent d'innombrables modèles, et choisirent les images de Puget comme les plus dignes de vivre dans les siècles.

HISTOIRE DES PLEURANTS DE DIJON

COMMUNICATION DU LIEUTENANT-COLONEL ANDRIEU

Il est de notoriété publique que, lors de la reconstitution des tombeaux des ducs de bourgogne au musée de Dijon, de 1818 à 1828, les deux processions, formées par les petites statues de deuillants qui les entourent, ont été bouleversées aussi bien dans leur ordonnance liturgique que dans les attributions respectives à chaque mausolée.

Ce fait, qui constitue déjà, en quelque sorte, un mensonge historique, est de nature à égarer les esprits dans les discussions d'origine et les désignations des écoles de sculpture. Rendons cependant cette justice aux auteurs de ce remarquable travail, que les documents qu'ils ont eus à leur disposition, étaient très incomplets ; il leur a fallu procéder au remplacement d'un certain nombre de « pleurants » disparus par un nombre égal de statuettes modernes pour la création desquelles, en l'absence des modèles, l'inspiration a été plutôt faible, surtout pour trois d'entre elles, dont l'anachronisme est choquant. Plusieurs, y compris ces trois-là, sont, d'ailleurs, des portraits d'architectes et sculpteurs chargés de la reconstitution.

La critique a fait couler depuis des flots d'encre, mais ce ne fut qu'à partir de 1889 qu'elle put s'étayer sur des bases solides et indiscutables, sans que l'on procédât toutefois à une étude d'en-

semble. Ces éléments si précieux de comparaison sont des dessins d'un peintre du XVIIIe siècle, nommé Gilquin, qui avait représenté les quatre faces de chaque tombeau pour en faire hommage au duc de Bourbon, à son passage à Dijon, le 1er mai 1736. Ses aquarelles conservées dans la maison de Condé sont entrées à la Bibliothèque Nationale le 14 mai 1889.

Or, dans la séance du 14 décembre 1910, l'Académie de Dijon émit le vœu de voir rétablir, au moins sur le papier, l'ordre général des Pleurants si « outrageusement méconnu ».

Il s'est trouvé que, quelques années plus tard, j'ai résolu la question à titre privé et purement personnel [1]. La clé du système de recherches employé consiste dans l'adoption d'un numérotage méthodique suivant l'ordre des processions qui commençaient à l'angle senestre supérieur et se continuaient dans le sens direct astronomique en remontant ou, si l'on aime mieux, les personnages marchaient à main droite, comme on dit en équitation. (Mausolée de Philippe le Hardi).

Pour la commodité du travail, j'ai continué la suite des nombres dans le deuxième tombeau (celui de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière). Comme il y a quarante statues par monument, du moment que l'une d'elles a un numéro supérieur à quarante, c'est dire implicitement qu'elle appartient à ce dernier.

Je dois ajouter qu'un groupe de deux enfants de chœur portant des cierges et occupant l'emplacement 2 dans le premier tombeau et 42 dans le second, est compté pour une unité par raison de symétrie. Ce qui, en réalité, fait quarante et une figurines par mausolée et a été cause de bien des confusions, non seulement dans la critique d'art ultérieure, mais encore dans des procès-verbaux d'inventaires, à l'époque de la Révolution. Mais il est relativement facile de dégager la vérité.

Le résultat de la comparaison des dessins de Gilquin avec les

1. Ernest Andrieu. *Les Pleurants aux tombeaux des ducs de Bourgogne, Essai de reconstitution de l'ancien cortège*, 175 croquis de l'auteur. *Revue de Bourgogne*, Dijon, 1914, n° 2.

statues actuelles, qui est un fait expérimental et non une appréciation dans les valeurs relatives des sujets, a été de permettre de reconstituer théoriquement l'ordre initial et de constater qu'il y a *onze* pleurants sur quatre-vingts qui ne se trouvent pas dans la série Gilquin[1]. Ce n'est pas le chiffre admis jusqu'alors, parce que l'on n'avait discuté que sur des nombres que j'estime sujets à une analyse plus serrée. Mais l'étude approfondie des archives de l'époque et des enquêtes auprès de certains collectionneurs ont permis de connaître le sort de presque tous les disparus.

Tout d'abord, il y a les deux groupes d'enfants de chœur ; on sait pertinemment maintenant que l'un d'eux, fort détérioré au moment de la restauration, a été mis au rebut. L'autre avait déjà disparu le jour de la démolition des tombeaux à Saint-Bénigne, car il ne figure pas au procès-verbal d'Auvert, mais on ignore encore ce qu'il est devenu (ce sont les n°s 2 et 42).

Un aspergeant, le n° 1, car son homologue, le 41, existe au musée, a été signalé, vers 1818, chez M. Richard de Wesvrotte.

Quelques mois avant la guerre, on a appris que M. Perret-Carnot, descendant d'un magistrat de l'époque, grand collectionneur dont le journal personnel est conservé à la Bibliothèque municipale, était possesseur d'une statuette très caractéristique, le n° 17, moine qui se mouche avec les doigts de sa main droite.

On peut suivre, depuis le jour où elles ont été signalées chez un amateur dijonnais (M. Hocquart) le 9 mars 1825, quatre autres statues, les n°s 18, 35, 38 et 67, identifiées depuis, grâce à des publications officielles d'expositions, et qui ont été, jusqu'en 1919, dans le cabinet d'un célèbre amateur parisien (le comte Hubert de Pourtalès qui les tenait du baron de Schikler.) Elles sont maintenant en Amérique, où elles sont parties avant la loi sur l'exode des œuvres d'art, ce qui fait, avec les quatre précédentes, un total de huit. Le musée de Cluny en possède deux authentiques fort originales, le 40 et le 68, ce qui nous mène à dix.

1. Ce sont donc onze statues modernes remplaçant onze disparues à la Révolution dont détail suit.

Enfin, la onzième statue, par élimination, le n° 62, doit être celle qui fut signalée à l'époque chez M. Jacquinot de Pampelune, et dont on est maintenant sans nouvelles, malgré le signalement précis qu'en donnent les dessins de Gilquin.

Ces recherches ont eu d'autres sanctions dont je m'honore. Il fut un temps où le musée de Cluny offrait à la vue des visiteurs plus de deux pleurants provenant des tombeaux des ducs de Bourgogne. C'est que ces intéressantes statuettes provenaient de la générosité d'un grand seigneur anglais, le duc Hamilton Brandon et Châtellerault ; mais celui-ci les tenait d'un antiquaire qui, pertinemment ou inconsciemment, avait glissé dans le lot d'autres statues analogues auxquelles il avait attribué la même origine, sans se douter qu'on arriverait un jour à les identifier. Chose curieuse, le musée de Cluny possède le sosie d'un Dijonnais, le n° 60, l'identité est parfaite, mathématique, la preuve en a été obtenue par l'étude graphique de photographies au moyen de méthodes personnelles qui m'ont rendu service pendant la guerre. La direction du musée a bien voulu se ranger aux conclusions auxquelles je suis arrivé et le « pleurant » en question ne figure plus que sous la désignation de « réplique ».

D'autre part, le musée du Trocadéro possède seize moulages de nos « pleurants » ; son directeur, M. Camille Enlart a, du jour au lendemain, opéré, à ma requête, la discrimination par tombeau, d'après les tables de correspondance que j'ai établies.

Les « pleurants » dijonnais mis à l'abri pendant la guerre, de crainte des bombes d'avion, ont été remis en place après l'armistice, mais d'une manière arbitraire, sans tenir compte ni de la situation primitive, ni de celle d'avant-guerre, en apportant ainsi un trouble considérable à toute la glose publiée jusqu'à ce jour ; car les photographies d'ensemble ou partielles n'ont plus qu'une valeur rétrospective, puisqu'elles ne représentent plus un état de chose existant ; alors, les travaux précédents, les critiques d'ordre plastique ou historique ont perdu de leur importance et de leur précision.

Aussi ai-je émis le vœu, à une séance de la Commission des Antiquités, de voir rétabli l'ordre initial, en procédant au remplacement des modernes par des moulages des disparus connus et par la réfection facile des deux perdus, au moyen des dessins de Gilquin. Un sculpteur bourguignon, mon ami Henri Bouchard, l'auteur du *Claus Sluter* érigé dans la cour de Bar, est tout disposé à tenter cette reconstitution [1]. Maintenant il faudrait que nos amis d'Amérique se prêtassent de bonne grâce à cet acte de probité historique.

1. Cette communication résume l'état actuel de la question, mais un nouvel ouvrage est en préparation pour relier les résultats d'ordre plastique à l'analyse des documents d'archives et présenter en somme une histoire complète des tombeaux.

L'INFLUENCE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE SUR LA SCULPTURE FLAMANDE AU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE Mlle MARGUERITE DEVIGNE
Attachée du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique.

L'influence de la sculpture française sur la sculpture flamande se marque tout d'abord, semble-t-il, dans le portrait et dans la composition des tombeaux [1]. Elle ne date que de la seconde moitié du XVIIe siècle. Bien plus tôt cependant, de nombreux sculpteurs flamands étaient venus se fixer en France, plus précisément à Paris, et collaboraient aux travaux de décoration des églises et des châteaux. C'est surtout à Versailles qu'on les retrouve après leur incorporation ou leur passage dans un atelier parisien, et aussi au château de Marly. Établis en France, ils y font souche et ne retournent plus dans leur pays. Gérard van Opstal offre un exemple de cette transplantation définitive. Il en est de même de Jean

1. La matière que nous traitons ici étant neuve, ce travail ne peut être qu'un premier essai, qu'un résumé de la question. Dans la masse des monuments qui pouvaient être étudiés ou mentionnés, il était nécessaire de faire un choix. Nous croyons avoir retenu les œuvres les plus significatives. Beaucoup d'entre elles sont inédites.

Pour l'étude du tombeau en France, nous avons souvent utilisé l'excellent ouvrage de Mlle Florence Ingersoll-Smouse : *La Sculpture funéraire en France au XVIIIe siècle.* (Paris, Jean Schemit, 1912.)

Warin, de Philippe et Pierre de Buyster, et de Sébastien Slodtz, pour ne citer que quelques-uns des plus connus parmi ces Flamands francisés à côté desquels Martin van den Bogaert, Martin Desjardins, de Bréda fait une brillante carrière.

Un peu plus tard, les artistes d'Anvers, de Bruxelles, de Flandre et de Wallonie viennent encore, au moins aussi nombreux, à Paris; mais après y avoir étudié chez quelque maître, ils retournent généralement s'installer dans leur ville d'origine, y rapportant les principes de l'enseignement qu'ils ont reçu. L'influence française introduite à ce moment et de cette façon dans les ateliers du Nord a d'autant plus de chances de les gagner que ce qui pouvait la neutraliser précédemment, c'est-à-dire le style rubénien, tend à évoluer et à se modifier. Rubens, comme on sait, n'a pas seulement formé des peintres, il a eu un élève sculpteur, Luc Faydherbe, de Malines, qui est le créateur [1] de cet art difficile à comprendre et à apprécier, un peu rebutant par sa grandiloquence et sa complication, gêné par trop de force, de richesse et de couleur, mais qui est original et dont l'épanouissement constitue le style baroque flamand.

Faydherbe n'est guère susceptible d'être touché par l'influence française ; cependant, on voit apparaître dans ses œuvres [2] des éléments décoratifs dont certains viennent d'Italie [3], mais sont utilisés depuis assez longtemps dans l'ornementation des tombeaux élevés en France.

Il reste actif jusqu'à sa mort (1697). Parmi ses élèves, Nicolas van der Veken, Malinois lui aussi, possède quelque peu la grâce

1. C'est M. Georg Sobotka qui a fort justement reconnu ce rôle de Faydherbe. (Voyez son article dans l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, publié par Ulrich Thieme (continuation de l'édition Thieme et Becker), t. XI, 1915.)

2. Monument des Berthout et mausolée de l'archevêque Cruesen (cath. Saint-Rombaut, Malines).

3. Le Bernin a utilisé abondamment les figures allégoriques et les draperies de marbre, et c'est lui qui a popularisé le type du monument à obélisque en utilisant des obélisques antiques pour en orner la fontaine de la place Navone et la place de la Minerve, à Rome.

délicate et rêveuse, le charme féminin de Van Dyck, mais tous ses autres disciples continuent avec une magnifique abondance la tradition de l'art rubénien ; celle-ci se conjugue avec l'influence du Bernin, introduite par les artistes qui sont allés étudier en Italie, comme Artus Quellin le Vieux et Jean Delcour, et même par ceux qui, en France, ont connu un reflet de l'art berninesque. Ces deux tendances se confondent dans une même recherche de mouvement et de richesse qui se poursuit au delà du XVIIe siècle.

Le dernier représentant de l'école de Faydherbe est Théodore Verhaegen. Il meurt en 1759. Son œuvre atteint le maximum de surcharge et d'effet auquel pouvait prétendre le style qui s'achève en elle. Peu de temps avant son époque, fleurissent d'autres sculpteurs de mérite, comme les Verbruggen d'Anvers, qui produisent des travaux d'allure plus simple et d'accent plus modéré, mais qui ne représentent pas avec autant de saveur le goût purement flamand.

A Liége où les artistes sont moins nombreux et moins importants qu'à Anvers, Malines et Bruxelles, Jean Delcour, élève du Bernin et sculpteur de talent, a laissé une production considérable. Il s'y montre imprégné d'esthétique italienne. Mais il n'est pas sans connaître l'art français ; il a traversé la France en 1657 alors qu'il revenait d'Italie, et il a fait un séjour à Paris en 1665 parce qu'il voulait revoir le Bernin qui s'y trouvait à ce moment. Toutefois, on ne découvre rien dans son œuvre qui puisse rappeler cette brève initiation, si ce n'est le monument qu'il éleva en 1673, dans la cathédrale Saint-Bavon, à Gand, pour l'évêque Eugène d'Allamont. La statue agenouillée du défunt, d'une élégance un peu excessive et maniérée, est un portrait à la française [1].

Les sculpteurs qui suivent Delcour se bornent à imiter son art savant et séduisant, mais où les exagérations berninesques perdent à la fois de leur force et de leur originalité. Ils répètent, non sans

1. Nous ne découvrons rien de français dans le buste, d'ailleurs fort beau et fort bien traité, du chancelier de Liverlo. (Musée archéologique de Liége).

grâce, ses draperies et le sourire charmant de ses Vierges, jusqu'au moment où ils sombrent dans un ennuyeux académisme. On est alors en plein XVIIIe siècle [1].

L'un des premiers portraits sculptés de la fin du XVIIe siècle, où s'exprime avec évidence le souci d'une mode et d'une composition nouvelles est celui de Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur général des Pays-Bas de 1691 à 1702 (fig. 1). L'auteur de ce buste, exécuté en 1693, est Guillaume Kerricx, né à Termonde, mais qui appartient au groupe anversois. Il a mis dans cette œuvre, où domine l'inspiration française, une emphase qui rappelle le Bernin [2], marquant ainsi l'un des aspects de l'évolution qui va s'accomplir dans le portrait.

Ce même Maximilien-Emmanuel eut une statue équestre faite par le sculpteur bruxellois Marc De Vos. On la plaça en 1697, l'année même de la mort de Faydherbe, au sommet du fronton de la Maison des Brasseurs, sur la Grand'Place de Bruxelles. Elle a disparu [3], mais un dessin nous en a conservé l'aspect. Elle évoquait le *Louis XIV* de Girardon. Ce n'était pas, d'ailleurs, la première statue qui montrât, dans les Pays-Bas, l'imitation des statues royales de France. En 1686, pour commémorer la prise de Bude par les Espagnols, le prince de Tour-et-Taxis organisa de grandes fêtes dans son hôtel, place du Petit-Sablon, à Bruxelles. Des gravures nous en ont gardé le souvenir. La place du Grand-Sablon, séparée de la première par l'église Notre-Dame-des-Victoires, avait été décorée de hauts mâts portant des roues de lumières ;

1. Des sculpteurs liégeois du XVIIIe siècle se sont spécialisés dans le travail de bas-reliefs en bois reproduisant des œuvres de peintres flamands et français ; je note Simon Cognoulle (1692-1744) et son élève, Antoine-Marie-Mélotte (1722-1795), qui copièrent les *Batailles d'Alexandre*, par Lebrun, et François Vander Plante (†1750) qui transcrivit de la même façon les *Épisodes de la vie de Saint Bruno*, par Le Sueur (les bas-reliefs de Vander Plante sont à l'église Saint-Antoine, à Liège).

2. M. Paul Vitry a fort justement souligné ce caractère au moment où nous faisions notre communication au Congrès.

3. Le modèle de cette statue se trouverait au musée de Munich, d'après L. Hymans (*Bruxelles à travers les âges*, 3 vol. in-4°, 1883-1884, t. I), qui en donne le dessin.

dans le fond de la place, à quelque distance de l'église, on avait érigé une sorte de bastion sur lequel se trouvaient des mannequins figurant les Turcs et d'où partirent, le soir, les gerbes du feu d'artifice, et, en avant, vers le centre de la place, était élevée une statue équestre de Charles II, en perruque, en armure, et le bâton de commandement à la main ; le socle était accosté de deux esclaves prisonniers, un genou en terre et les mains liées derrière le dos, qui ressemblaient à ceux que Pierre de Francheville fit pour le socle de la statue de Henri IV [1].

Charles II mourut à Madrid le 1er novembre 1700. La même année, un sculpteur d'origine allemande, qui se rattache à l'école d'Anvers, Jean-Pierre van Baurscheit le Vieux, fit le buste de son successeur, Philippe V. Ce buste en marbre, signé et daté, est au musée d'Anvers ; il a moins d'allure et moins d'ampleur que celui de Maximilien-Emmanuel, mais il participe de la même inspiration, à la fois française et berninesque.

Plus puissant, mieux compris, mieux exprimé, le beau portrait de l'Électeur palatin Jean-Guillaume (1658-1716), exécuté par Gabriel de Grupello (fig. 2), qui entra au service de ce prince en 1695, continue la même tendance artistique, mais en permettant à la personnalité du sculpteur de se manifester davantage. C'est le meilleur morceau de sculpture ancienne du musée de Bruxelles. Grupello, dont la famille était d'origine italienne, a étudié chez Quellin le Vieux, à Anvers ; mais il a voyagé, il a sûrement connu Paris, ce qui peut expliquer, dans une certaine mesure, l'accent de ce portrait et même, en général, celui de toute son œuvre. Il est, dans l'école flamande, le représentant de la forme d'art qui concilie de la façon la plus heureuse, en y mettant de l'esprit et de l'élégance et en s'appuyant sur une excellente tradition technique, le goût français et le baroque italien. Lui aussi a fait une statue

1. Jamais, croyons-nous, l'existence de cette statue, dressée momentanément pour solenniser les fêtes données en l'honneur du roi victorieux, n'avait été relevée ; elle est importante au point de vue de l'étude que nous commençons.

équestre, celle de l'Électeur palatin, élevée sur la place du Marché à Dusseldorf, — Henri Heine, enfant, y grimpa pour voir défiler les troupes françaises, — mais elle est massive et lourde ; Grupello, en voulant lui donner un aspect monumental, a forcé son talent aimable et cette statue, qui a pourtant des qualités sérieuses, ne s'accorde pas avec le reste de sa production.

Au musée de Bruxelles se trouve encore le buste de Jacques-François van Caverson, membre du Conseil de Brabant, sculpté pour son tombeau, dans l'ancienne église des Dominicains, à Bruxelles, par Michel van der Voort, d'Anvers (1667-1737) [1]. Ce personnage, drapé dans son manteau, portant un rabat et une perruque régence, a grande allure ; avec son visage maigre, ses traits nets, son aspect digne et sévère, il évoque le chancelier d'Aguesseau, de Guillaume Coustou le Vieux (fig. 3).

Van der Voort, qui avait travaillé à Londres et fait un assez long séjour à Rome, devait aussi s'être arrêté en France. Il en rapporta le type du monument funéraire qu'il éleva en 1709 dans la cathédrale Saint-Rombaut, à Malines, en l'honneur de Prosper-Ambroise, comte de Précipiano et de Soye. Ce monument est en forme d'obélisque. Une belle figure de femme, symbolisant la Force, y est adossée entre deux angelots assis aux angles du socle, posé lui-même sur un sarcophage, et elle tient, dressé, un grand médaillon à l'effigie du défunt [2].

Vers l'époque où Van der Voort sculptait ce mausolée, Pierre-Denis Plumier exécutait et plaçait dans l'église Notre-Dame-de-la-

1. Un certain Michel-Pierre Van der Voort, sculpteur, né à Anvers en 1705, fut élève à l'ancienne École académique de Paris et agréé à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1732. Il travailla à Paris et à Bordeaux. (Voir Stanislas Lami : *Dictionnaire*, XVIIIe siècle, 2e partie.) C'est probablement un descendant du Michel Van der Voort dont il est question ici.

2. Rappelons, d'après Mlle Ingersoll-Smouse, que sur un monument funéraire élevé dans l'église Saint-Benoît, à Paris, celui de Pierre Brulart, mort en 1608, se trouvait précisément une statue de femme représentant la Force et tenant le médaillon du gisant, et que l'on retrouve un thème analogue dans un dessin de mausolée par Le Brun (musée du Louvre, n° 29798), dessin qui ressemble au tombeau de Cureau de la Chambre, mort en 1669 (musée de Versailles).

Chapelle, à Bruxelles, le monument commémoratif de la famille Spinola, formé d'un obélisque supporté par un sarcophage, décoré des allégories du Temps, de la Mort et de la Renommée, d'un médaillon, d'un buste et, enfin, d'une statue de femme agenouillée, en prière, représentant Albertine-Isabelle, épouse de Philippe-Charles Spinola († 1709), morte en 1715, qui commanda ce riche mémorial (fig. 4). Tous les éléments qui le composent appartiennent à l'ornementation ordinaire des tombeaux français. Il réunit les diverses allégories et les divers genres de portrait que l'on y peut rencontrer en une composition un peu touffue, où se trahit l'accent flamand de l'artiste, ancien élève, cependant, de l'École académique de Paris.

Pierre-Denis Plumier, dans un autre travail, la fontaine monumentale qu'il sculpta pour la cour de l'hôtel de ville de Bruxelles, a répété le type de ces figures de fleuves que Coysevox et Tuby ont faites pour Versailles. Il fut peut-être aidé, dans l'exécution de cette fontaine, par l'un de ses élèves, l'artiste en qui allaient se résumer, pendant les trois premiers quarts du XVIIIe siècle, les tendances du groupe wallon et du groupe flamand, c'est-à-dire Laurent Delvaux, nommé en 1733 sculpteur de la Cour de Bruxelles et qui, jusqu'à sa mort, en 1778, mit au service de Marie-Élisabeth d'Autriche et de Charles de Lorraine son art complexe et raffiné.

Laurent Delvaux a travaillé à Londres et à Rome. Il aime le Bernin auquel ses anges empruntent leur grâce hésitante, délicieuse, un peu perverse ; il a étudié les antiques ; il se souvient des putti de Duquesnoy et il est attentif aux productions françaises. Quand, avec son ami et collaborateur Pierre Scheemaekers, d'Anvers, il élève à Westminster le tombeau du médecin Hugues Chamberlayne, mort en 1728, il s'inspire d'un modèle de monument répandu alors en France et que Pierre Monnot avait précisément choisi, en 1707, pour la sépulture d'un grand seigneur anglais, John Cecil, comte d'Exeter, placée dans l'église Saint-Martin, à Stamford.

C'est encore Delvaux, vraisemblablement, qui fit le plan du monu-

ment funéraire de John Sheffield, duc de Buckinghamshire, mort en 1721, et de sa femme, dans l'abbaye de Westminster, car sur la liste des œuvres qui se trouvaient dans son atelier au moment où il quitta Londres pour se rendre en Italie, on en voit figurer la maquette. Mais on croit qu'il ne sculpta, de cet ensemble, que la statue du Temps, avec les angelots porteurs de médaillons qui l'accompagnent.

Tout cela est d'inspiration française et ce ne sont pas les seules œuvres de Delvaux où l'on puisse relever ce caractère. Il a fait de très bons portraits où se reconnaît la même orientation, et c'est dans cet esprit qu'il exécuta de jolis sphinx au visage tendre et malicieux et le fin décor rocaille d'une de ses chaires, à l'église Sainte-Gertrude de Nivelles. Pendant qu'il était à Rome, il a répété, comme Coysevox, l'image antique de la soi-disant *Vénus à la coquille*, se rapprochant, par ce choix, du maître français, et lorsqu'il fit un projet de statue équestre pour Charles de Lorraine, c'est parmi les œuvres françaises qu'il chercha un modèle. Cette statue, restée à l'état d'esquisse, s'inspire du *Louis XV* de Bouchardon [1], inauguré en 1763, mais dont une première maquette était terminée dès 1752, ce qui nous donne une indication quant à la date de la statue de Delvaux, qui en est évidemment une copie interprétée : même costume à l'antique, même façon de découvrir l'avant-bras gauche sous les plis du manteau, même attitude du cavalier et du cheval. Cependant, sous cette imitation, on perçoit toujours un élément personnel, un accent simple, mesuré, un réalisme tranquille, un goût sage, tout ce qui forme, en somme, cette originalité modérée, mais très sympathique, qui caractérise Delvaux et l'oppose à Théodore Verhaegen. A ce moment, les œuvres se multiplient où l'on peut reconnaître, à des degrés divers, l'influence française [2].

1. Bien plus qu'elle ne rappelle celui de J.-B. Lemoyne.
2. Voyez, notamment, les tombeaux de l'évêque van Susteren (1747) et de l'évêque de Castillion (1758), élevés dans l'église Saint-Sauveur, à Bruges, par Henri Pulinckx le Vieux (1698-1781).

Jacques Bergé (1693-1756), de Bruxelles, qui fut, selon Edm. de Busscher[1], élève de Nicolas Coustou, sculpte en 1729, pour l'église de l'abbaye de Parc, près de Louvain, le monument funéraire consacré à tous les abbés morts depuis la fondation ; il le décore de deux statues de vertus, la Foi et l'Espérance, encadrant le sarcophage, d'angelots porteurs d'emblémes et d'une allégorie du Temps, et, en 1745, il termine dans la cathédrale Saint-Bavon, à Gand, le tombeau de l'évêque J.-B. De Smet. Ici, le mort est à demi étendu sur son sarcophage que recouvre une draperie, première indication d'un motif qui se développera un peu plus tard ; deux amours soutiennent ses armoiries et un petit génie funèbre est agenouillé à ses pieds ; derrière le monument se dresse un obélisque et l'œuvre tout entière est placée dans une vaste niche cintrée. On voit que ce tombeau offre une certaine ressemblance avec celui du chancelier Michel Le Tellier († 1685), sculpté par Pierre Mazeline et Simon Hurtrel pour l'église Saint-Gervais, à Paris.

Jacques Bergé est l'auteur de la fontaine qui décore, depuis 1751, la place du Grand-Sablon, à Bruxelles. Il était fortement orienté vers la France ; il a dû y faire plusieurs séjours et il serait peut-être possible d'y retrouver de ses œuvres. En tout cas, je crois pouvoir l'identifier avec l'auteur d'une statuette en terre cuite, — un enfant nu, assis sur un rocher et tenant des deux mains une torche renversée, — que M. Stanislas Lami[2] signale au musée Calvet, à Avignon, et qui porte l'inscription : *J. Bergé*, F. 1743.

A Gand, l'évêque Philippe van der Noot, mort en 1730, se fit élever, dans la cathédrale Saint-Bavon, un imposant mausolée. Il y est représenté accoudé sur son sarcophage et soutenu par un ange qui lui désigne un groupe placé devant lui, de grandeur naturelle, représentant la *Flagellation du Christ* ; on se souviendra qu'à la cathédrale d'Amiens deux tombeaux sont décorés d'un

1. *Biographie nationale* (1868).
2. *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française* (XVIIIe siècle).

Christ à la colonne : celui de Pierre Burvy (XVIe siècle) et celui d'Antoine de Baillon, sculpté par Nicolas Blasset (1644).

Une cinquantaine d'années après l'érection de cette riche sépulture, en 1782, Pierre Verschaffelt, — Pietro Fiamingo [1], — qui, après avoir étudié à Gand et à Bruxelles, avait été, à Paris, l'élève de Bouchardon, composa et exécuta pour la même cathédrale le tombeau de l'évêque Maximilien-Antoine van der Noot, neveu du précédent. Ici, pour la première fois, on voit apparaître l'emploi délibéré, en vue d'un effet décoratif, de larges masses de marbres différents, — rouge, blanc et noir, — et le thème amplifié de la draperie. Il y a, dans ce tombeau, une somptuosité exagérée et un peu ronflante qui dérive du Bernin. Mais Verschaffelt était plus soumis encore à l'influence française qu'à celle de l'Italie ; c'est, du moins, ce qu'indiquent quelques-unes de ses œuvres, par exemple, la statue en bronze de Charles de Lorraine, qui lui avait été commandée à l'occasion des fêtes jubilaires de 1769 et qui fut inaugurée en 1775. Elle s'élevait sur la Place Royale, à Bruxelles ; abattue par les révolutionnaires, elle fut fondue à Douai en 1794. Le prince y était représenté debout, costumé à la romaine, avec une cuirasse, des cnémides et un manteau flottant ; c'était en tout, — arrangement et attitude, — la copie du *Louis XV* de Saly, inauguré à Valenciennes en 1752. Ces deux statues eurent un sort identique : celle de Verschaffelt fut aussi peu prisée aux Pays-Bas que celle de Saly l'était chez ses concitoyens ; elles disparurent toutes deux à peu près en même temps.

Dans un autre travail, plus ancien, Verschaffelt a montré plus d'originalité, malgré le caractère français qui s'y affirme encore : il s'agit de ce très beau buste en marbre qui a passé récemment à Paris [2], qui représente un inconnu, est daté de 1740 et qu'il faut peut-être identifier avec le buste d'un Anglais, exécuté par l'ar-

1. C'est le Pierre Verschaff ou Verschaf qui figure dans le *Dictionnaire* de M. Stanislas Lami.

2. Chez M. Wildenstein. Ce buste nous a été signalé par M. Vitry, mais sans éléments d'identification.

tiste à Rome, précisément en 1740, et dont de Troy, directeur de l'Académie de France, parle avec éloge dans une lettre adressée au procureur général Orry [1].

A l'époque où Verschaffelt achevait le tombeau de l'évêque Van der Noot à la cathédrale Saint-Bavon, Charles van Poucke, Gantois lui aussi, y commençait le monument de l'évêque van Eersel, qu'il avait composé, mais que François-Joseph Janssens, de Bruxelles, allait exécuter avec lui. Ce mausolée est français, autant que celui de Van der Noot, et l'on y trouve aussi des réminiscences italiennes.

Van Poucke est l'auteur d'un autre monument funéraire érigé dans l'église Saint-Jacques, à Gand, qui relève encore de la même inspiration, mais où la part de l'invention personnelle est plus grande et où l'on sent, en même temps, l'influence de Canova : c'est le monument élevé en 1784 au célèbre chirurgien Palfyn. Van Poucke a imaginé une composition simple et fort élégante : un grand obélisque de marbre blanc, se détachant en faible relief de la muraille, est posé sur un sarcophage de marbre noir auquel s'appuie une femme debout, drapée à l'antique ; elle symbolise sans doute le deuil de la Science, car à ses pieds gît le livre qu'elle a laissé tomber de ses mains. Ce monument est d'un style plus sobre, plus grave et plus solennel que ceux qui l'ont précédé.

La renaissance classique commençait. L'un de ses premiers adeptes fut ce François-Joseph Janssens qui avait été le collaborateur de Van Poucke. Son style est d'un classicisme atténué et, si l'on peut dire, original. Malgré les conventions auxquelles il soumet trop souvent son talent ingénieux, adroit et même sincère, on sent très bien dans son œuvre la survivance d'un art moins figé, dont la grâce appartient au XVIIIe siècle français. Il a fait, naturellement, des figures mythologiques ; elles étaient à la mode. Le musée de Bruxelles possède une belle collection de ses maquettes ;

1. Voir un extrait de cette lettre dans la notice sur Verschaffelt de M. S. Lami.

l'inspiration française s'y révèle davantage que dans son buste en marbre du conseiller des États de Brabant, Emmanuel-Marie de Cock, conservé au même musée, ou dans son *Roi David*, de Saint-Jacques-sur-Caudenberg. Il répète, comme Plumier et Delvaux, mais peut-être avec moins de finesse, les figures de sphinx et de fleuves dont on ornait, depuis si longtemps, les jardins français.

Delvaux était mort en 1778. Deux de ses élèves, Pierre-François Le Roy, de Namur, et Gilles-Lambert Godecharle, de Bruxelles, firent de pressantes démarches auprès des hauts fonctionnaires de la Cour pour lui succéder dans sa charge. Ce fut un troisième artiste, introduit depuis assez longtemps dans l'entourage du prince gouverneur, qui l'obtint. Augustin Ollivier, de Marseille [1], devint le sculpteur en titre de Charles de Lorraine. En recherchant la date de ses premières œuvres faites à Bruxelles, j'ai pu établir précédemment qu'il se trouvait dans cette ville dès 1768, sans pouvoir déterminer l'époque de son arrivée. Mais un document publié en 1888 dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* [2], et qui m'avait échappé, donne la preuve qu'il avait encore, en cette année 1768, une modeste installation à Paris.

Les œuvres d'Ollivier que j'ai publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* restent, jusqu'ici, les meilleures que l'on connaisse. C'est la *Vénus aux Colombes*, qui provient du Parc de Bruxelles [3] et qui est signée et datée de 1774 ; c'est le grand buste, très décoratif, de Charles de Lorraine, et c'est celui du comte de Cobenzl, ministre plénipotentiaire d'Autriche aux Pays-Bas, dont le portrait n'est pas seulement d'une excellente exécution, mais est, en même temps, une œuvre de fine psychologie. Les sculptures de Saint-Jacques-sur-Caudenberg sont de moindre importance ; à part la belle statue de Moïse, il est visible que ce sont des morceaux d'ate-

1. J'ai publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (août-septembre, 1920), la première étude que l'on ait consacrée à cet artiste. Elle contient de nombreux documents d'archives inédits.
2. P. 266 et 267.
3. Elle est actuellement au musée des Beaux-Arts.

lier dont Ollivier a donné le modèle et n'a fait que surveiller l'exécution. Le devant d'autel qui provient de l'abbaye d'Heylissem et se trouve à présent placé dans l'église des Minimes, à Bruxelles, est d'un travail élégant, mais d'un dessin faible. A ces ouvrages, que j'ai signalés dans ma première étude, doivent être ajoutés les statues et bas-reliefs qu'Ollivier exécuta pour l'église d'Harlebeke, près de Courtrai (1771-1776) [1], et pour l'abbaye de Bonne-Espérance (1777) [2]. Ces sculptures existent encore, en partie. Elles sont médiocres, et, comme celles de Saint-Jacques, ne sont que des productions d'atelier. Les statues de Bonne-Espérance sont en plâtre et représentent les quatre Docteurs de l'Église latine. Seule, la figure de saint Jérôme, peu agréable d'ailleurs, témoigne de quelque originalité. Les sculptures de la façade de l'église d'Harlebeke ont encore moins de caractère et de signification. Les morceaux les plus importants, c'est-à-dire les statues de saint Pierre et de saint Paul, qui se trouvaient dans des niches, ont dû être remplacées en 1862 ; la statue de la Vierge, sculptée par Anrion, de Nivelles, et qu'Ollivier avait transformée en une statue de Moïse, a été brisée par une bombe pendant la guerre ; il ne reste plus du décor primitif qu'un médaillon du Christ, soutenu par deux anges, les emblèmes des Évangélistes et deux vases décoratifs, le tout absolument quelconque. Ce n'est donc pas ici qu'il faut étudier Ollivier, mais plutôt dans les œuvres que nous avons citées tout d'abord et dont les meilleures sont au musée de Bruxelles.

L'influence qu'Ollivier pouvait avoir sur les sculpteurs bruxellois, ses contemporains, n'était susceptible de s'exercer que par les beaux portraits, les statues et les décors d'appartements qu'il exécutait lui-même, avec soin, et sur commande de la Cour. Mais cette action n'eut point à se manifester. Beaucoup d'artistes

1. J. Ferrant, *L'église d'Harlebeke* (Bulletin du Cercle historique et archéologique de Courtrai, t. VII, 1909-1910).
2. Ph. Baert, Manuscrit. — Recueil de documents divers concernant les églises des Pays-Bas (Bibliothèque royale, nos 17649-51).

flamands connaissaient les meilleurs ateliers parisiens et étaient aussi renseignés qu'Ollivier lui-même sur les tendances et le goût de leur temps, et le sculpteur, qui représenta le mieux le style français aux Pays-Bas, fut un élève de Delvaux, ce Gilles-Lambert Godecharle qui avait brigué la charge de sculpteur de la Cour, charge qu'il exerça en fait depuis la mort de Charles de Lorraine (1780) jusqu'à la fin du régime autrichien.

Après avoir terminé sa formation dans l'atelier de Delvaux, Godecharle était parti pour Paris, muni d'une pension dont l'avait gratifié le prince gouverneur. Il y travailla sous la direction de Tassaert, avant que celui-ci ne partît pour la Prusse, en 1774 ; puis il fit un voyage à Londres et, obtenant alors le renouvellement de sa pension, il se rendit à Rome. Il s'y trouvait encore lorsque Charles de Lorraine mourut, mais il revint peu après, le subside dont il jouissait touchant à sa fin. On songeait d'ailleurs à le rappeler. Rentré à Bruxelles, il commença une carrière extrêmement féconde et qui fut longtemps heureuse.

Godecharle est peu connu et mal connu. On ne l'expliquerait pas justement en disant qu'il ne fut qu'un plagiaire. L'esprit même de l'école française du XVIIIe siècle l'avait pénétré au point qu'on peut le considérer comme le dernier représentant de cette école. On lui reproche d'avoir copié sans vergogne la plupart des sculpteurs célèbres de son temps. Mais ces copies sont presque toutes, dans son œuvre, des productions qui n'avaient qu'un rôle purement décoratif, comme ces statues, ces groupes et ces bustes en pierre de France qu'il fit pour le parc de Wespelaer (entre Louvain et Malines) et qui sont à présent au musée de Bruxelles. Beaucoup de ces sculptures sont simplement des travaux d'élèves ou de praticiens, qu'il a plus ou moins retouchés et qu'il a signés. Mais, quand il sculpte un portrait ou qu'il exécute une œuvre importante, comme le fronton du château de Laeken (fig. 5), ou celui du Palais de la Nation, s'il puise encore son inspiration chez les Français, il y joint une originalité appréciable ; celle-ci se marque moins dans le caractère et le type des figures, lorsqu'il

s'agit d'une composition, que dans l'invention et l'élégance du sujet.

En résumé, Godecharle est un artiste très doué, très adroit, d'un esprit fin et d'un goût sûr, mais on peut lui faire un grief d'avoir eu la mémoire trop bonne et une extraordinaire faculté d'assimilation.

J'ai pu identifier un certain nombre de copies plus ou moins arrangées qu'il a faites d'œuvres déjà fort admirées en son temps [1]. Il s'est surtout inspiré de Clodion et de Chinard qui étaient les maîtres de cette époque. C'est Clodion que l'on reconnaît dans le fronton du château de Laeken ; ce sont ses jeunes filles, ses jeunes femmes avec leur gorge ronde, leur visage enfantin et leurs robes flottantes ; c'est encore Clodion que l'on peut évoquer le mieux, croyons-nous, devant le groupe délicieux de la *Charité* ; c'est Chinard que rappelle le buste de la femme de Godecharle et c'est à Sabine Houdon que fait penser le buste de jeune fille qui représente, croit-on, sa fille (fig. 6). Cependant, il est arrivé que Godecharle se soit dégagé de toute influence reconnaissable et directe : le buste d'inconnue, de la fin du XVIIIe siècle, conservé au musée de Bruxelles, est l'un de ceux où il a le mieux saisi la psychologie de son modèle et où le sentiment de la vérité exacte de l'effigie est le plus fort. Bien qu'il rappelle un peu, par son accent et sa présentation, la belle inconnue du musée de Nevers,

1. Il a copié Caffiéri dans ses bustes des deux Corneille ; il a copié la *Frileuse* de Houdon, il a signé et daté cette copie de 1803, et il a aussi copié le *Voltaire chauve* du Louvre, semblable au marbre du musée d'Angers ; il a copié l'*Amour façonnant son arc dans la massue d'Hercule*, de Bouchardon ; il s'est inspiré du même maître pour ses bas-reliefs des *Mois* qui décorent la rotonde du château de Laeken, dont le musée possède les maquettes et qui datent de 1784 ; il a copié l'*Enfant à la cage* de Pigalle en 1795 ; il a copié, en l'arrangeant un peu, le *Pluton gardant Cerbère*, de Pajou, et il en a fait un *Vulcain*, le signant et le datant de 1821 ; il a copié Canova, lui empruntant son groupe d'*Amour et Psyché* qui est au Louvre (il s'agit du groupe debout, c'est-à-dire de celui qui a été fait pour Murat) et son groupe d'*Ariane et Bacchus* dont l'original en marbre est dans l'une des salles des appartements royaux au palais Pitti, à Florence ; enfin, il a pris au Bernin sa célèbre figure de *Daphné* pour la placer dans son groupe de *Pan et Syrinx*, et il a copié son *David*, de la Villa Borghèse.

ce portrait est à citer comme l'un des témoignages de la personnalité à laquelle pouvait atteindre cet artiste que sa manie d'imitation a perdu.

Ainsi que l'attestent des documents d'archives inédits, Godecharle faillit être le collaborateur de Houdon. C'était en 1779. Les États de Brabant décidèrent d'élever un monument qui commémorerait le règne de Marie-Thérèse, celui de son fils et co-régent Joseph II et le paisible gouvernement de Charles de Lorraine. Le monument devait être érigé au milieu du parc de Bruxelles [1]. On consulta des artistes français sur l'aspect qu'il conviendrait de lui donner, et l'on demanda un projet à Godecharle qui se trouvait encore à Rome. Les sculpteurs auxquels on s'adressa furent Houdon et Lecomte ; on fit appel aussi à un nommé Pair (?) [2] et l'on demanda l'avis d'un Italien, l'abbé Nicoli, et de d'Ennery, qui avait été secrétaire du roi, « d'Ennery, dit un rapport, ce vieux gentilhomme lorrain que les académiciens eux-mêmes viennent consulter sur le costume des anciens et sur ce qui est matière de goût ».

Godecharle imagina un plan dont le motif central était un obélisque. L'idée n'était pas neuve. Godecharle avait eu le loisir, à Rome, d'étudier la fontaine du Bernin, sur la place Navone. La base de son monument devait être ornée de quatre bas-reliefs dont le plus important, celui qui porterait les médaillons de Marie-Thérèse et de Joseph II, serait sculpté par Houdon. Les autres bas-reliefs, destinés à symboliser les bienfaits du règne, seraient confiés à François-Joseph Janssens, à un sculpteur brugeois, Joseph Fernande, qui avait été l'élève de Vassé, et le quatrième serait sculpté par Godecharle qu'on allait faire revenir à Bruxelles et qui dirigerait les travaux.

1. Archives générales du Royaume. Secrétairerie d'État et de Guerre. Création du Parc et de la Place Royale, t. IV, 1779-1780.
2. Nom mal orthographié, probablement. Nous ne trouvons, sous un nom, à peu près semblable, dans le *Dictionnaire* de M. S. Lami, que le sculpteur Pere ou Peyre, qui vivait à Nantes dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Il résulte de ces documents d'archives que Houdon fit deux dessins pour le bas-relief qui lui était réservé. Ces dessins furent envoyés à la Cour de Bruxelles et de là, peut-être, transmis à Vienne.

On s'occupait très activement de réunir les fonds nécessaires à l'entreprise. Les États de toutes les provinces belgiques devaient y coopérer, et, de son côté, Godecharle faisait deux maquettes du monument, une grande et une petite, qui seraient soumises aux autorités compétentes. On aura quelque idée de l'aspect de ces maquettes quand on saura que ceux qui les virent songèrent à les rapprocher de la fontaine de la place Navone, pour déclarer, du reste, qu'elles lui étaient supérieures.

Les choses en étaient là lorsque le prince Charles mourut (1780). Il y eut un temps d'arrêt dans tous ces projets. Ils allaient être repris et l'on allait y associer les nouveaux gouverneurs, Marie-Christine et son mari, le duc Albert de Saxe-Teschen, quand Marie-Thérèse mourut à son tour. L'exécution du monument était dès lors très compromise ; peut-être son abandon fut-il déjà envisagé à ce moment. En tout cas, il y eut quelque hésitation. Joseph II était sec et parcimonieux [1] ; il fallait attendre une occasion heureuse pour lui faire agréer ces desseins. On attendit, et ce fut la Révolution qui vint.

Godecharle, qui avait été le sculpteur attitré de la Cour de Marie-Christine, fit l'esquisse d'un monument à la gloire de Van der Noot, le héros de la Révolution brabançonne, et passa ensuite au service de la France. Il doit être venu très souvent à Paris, à cette époque ; c'est alors qu'il copia la *Frileuse* de Houdon, et il est probable que bon nombre des œuvres, qu'il fit à ce moment, sont restées en France et figurent actuellement dans le catalogue des maîtres dont il s'est inspiré. Le musée de Bruxelles possède deux bustes de Napoléon, sculptés par lui ; l'un, le meilleur, en

1. Voir le magistral portrait de Joseph II, tracé par Henri Pirenne dans son *Histoire de Belgique*, t. V (1921).

plâtre peint, représente le Premier Consul ; l'autre, en pierre de France, représente l'Empereur, et il est signé et daté de 1821, l'année même de la mort de Napoléon. Godecharle a fait aussi, pour un arc de triomphe, deux médaillons de grand format, en pierre, aux effigies de Napoléon et de Joséphine ; ils sont médiocres.

Sous le gouvernement hollandais, Godecharle sculpta, naturellement, le buste de Guillaume Ier des Pays-Bas ; c'est un assez bon portrait. Mais d'autres artistes étaient agréés dans le monde officiel, et surtout les deux Malinois Louis Royer et Jean-Louis van Geel. Aussi Godecharle paraît-il s'être borné dès lors à de grandes entreprises de décoration pour des particuliers, comme l'ornementation du parc de Wespelaer.

Rude, dans le même temps, est arrivé à Bruxelles, de même que Louis David dont un élève belge, François-Joseph Navez, peintre excellent dans le portrait, sera le maître de Meunier à ses débuts. Rude introduisit définitivement dans les ateliers bruxellois la rénovation classique. Du coup, l'art que représentait Godecharle et qui était déjà mort en France, bien que Houdon, son dernier survivant, n'eut pas encore disparu, cet art était démodé et Godecharle lui-même était oublié ; il appartenait au passé. Une école nouvelle se formait dans laquelle il ne pouvait jouer aucun rôle. Ses élèves, Malaise, Huyghens, Feyens, van Assche, ne produisirent rien de marquant. Il mourut en 1835. Environ cinquante ans plus tard, Constantin Meunier exposait à Paris la première de ses grandes œuvres de sculpture, le *Marteleur*.

QUELQUES BUSTES FRANÇAIS CONSERVÉS A GENÈVE

COMMUNICATION DE M. ADRIEN BOVY
Conservateur du musée des Beaux-Arts de Genève.

La Genève calviniste a été longtemps réfractaire aux arts. Séparée par la religion et la politique de son territoire naturel, ville sans campagne, cerveau sans corps, elle a vécu, depuis la Réforme jusqu'au XVIIIe siècle, dans l'austérité et dans la défensive. Cependant une industrie s'y développait, opérant sur des matières premières facilement transportables qui représentent beaucoup de richesse sous peu de volume ; industrie de petits ateliers qui convenait au caractère individualiste de ses habitants en même temps qu'à leur esprit méticuleux : je veux parler de l'horlogerie, de la bijouterie, de l'orfèvrerie. C'est là qu'il faut chercher les origines de l'art genevois. Avant d'avoir des peintres, Genève a eu des émailleurs et des miniaturistes ; ils se sont formés à l'établi et ils ont commencé par décorer des montres. Quand l'ambition les travaille, ils vont chercher fortune ailleurs ; mais Jean Petitot, à la cour de Charles Ier et à la cour de Louis XIV, Jacques-Antoine Arlaud auprès du Régent, restent fidèles à l'esprit de ce qu'on appelle à Genève « la Fabrique ». S'ils sont bien accueillis à l'étranger, c'est que, selon le mot de J.-J. Rousseau, « un horloger de Genève est bon à présenter partout » ; mais les qualités et les

défauts de leur art s'expliquent par cette formation particulière. Ils sont consciencieux, exacts, précis, sans imagination. Ils recherchent la perfection matérielle. Ils croient que ce qui fait une bonne montre fait aussi la vertu d'une œuvre d'art, que les qualités les plus précieuses d'une peinture sont « la propreté, l'uni, le fini »[1]. Et si Liotard, — le premier en date de nos peintres parmi ceux qu'il importe de nommer, — est, toute proportion gardée, si différent d'un La Tour ou d'un Perronneau, s'il est le peintre turc, non seulement par son accoutrement mais aussi par ce qu'il doit à l'exemple de la peinture orientale, si la *Chocolatière* — comme le disait le comte Algarotti — serait du goût des Chinois, c'est bien à l'idéal d'un artisan de Genève qu'il faut se référer pour expliquer le caractère de cet art et ses limites.

A l'époque de Liotard, de Rousseau, de Voltaire, le luxe commence à pénétrer à Genève. Jusqu'alors les artistes genevois ont travaillé pour les autres ; mais voici qu'une clientèle se constitue. L'observation des lois somptuaires se relâche, les demeures s'embellissent, des salons s'ouvrent où la femme a son rôle, enfin les « services étrangers » sont plus fréquents et on revient de France ou d'Allemagne avec des prétentions nouvelles. Les portraits se multiplient. Genève a des peintres ; elle a des graveurs comme les Dassier, sortis eux aussi des ateliers de la Fabrique et de la Monnaie ; elle n'a pas encore de sculpteurs. Le premier en date, à la fin du XVIII[e] siècle, est Jean Jaquet, auquel nous reviendrons tout à l'heure. Cependant des bustes figurent déjà dans les hôtels des patriciens enrichis.

Je vous propose d'examiner quelques-uns d'entre eux.

***

Le plus ancien buste du XVIII[e] siècle que nous trouvons à Genève est daté de 1777. Il représente Jacob Tronchin, personnage mêlé

1. Liotard, *Traité de la Peinture*. Genève, 1781.

à la vie politique locale et frère du procureur général Jean-Robert Tronchin, l'auteur des *Lettres écrites de la campagne*, le grand adversaire de Rousseau. Ce buste, dont il existe plusieurs exemplaires [1], est signé *Lavau*. Aucun dictionnaire, que je sache, ne cite cet artiste qui n'en était pas sans doute à son coup d'essai, car ce buste, habilement modelé, ne manque pas d'allure, d'élégance et de vie. Je souhaite qu'en prononçant ici le nom de Lavau, il ne soit pas inconnu de tout le monde et que je puisse servir à dégager de l'ombre un sculpteur peut-être injustement oublié.



C'est dans l'entourage des Tronchin que nous rencontrons le sculpteur auquel je faisais allusion tout à l'heure : *Jean Jaquet*, né, en 1754, aux portes de Genève, sur terre française. Sa mère épousait quelques années plus tard le « granger » du château de Tournai, dont le propriétaire et seigneur était, depuis 1758, Voltaire. Jaquet, élève des cours de dessin récemment créés à Genève, fut remarqué par le conseiller François Tronchin et recommandé par lui à son ami Joseph Vernet, qui le fit entrer chez Pajou. Il revint de Paris sculpteur de figure et d'ornement. C'était l'époque où l'on construisait, en ville et dans les environs, des maisons plus luxueuses, où l'on transformait les appartements démodés ; aussi Jaquet fit-il surtout œuvre d'architecte et de décorateur. Il est, à Genève, le représentant distingué et original du style Louis XVI, — on dit chez nous le style Jean Jaquet, — et la liste serait longue des villas et des hôtels dont il a remanié et décoré les intérieurs [2].

1. Trois chez M. Henry Tronchin, à Bessinge, un à la villa de Saussure, au Creux-de-Genthod, et un à Lavigny (Vaud).
2. Ici plusieurs intérieurs décorés par Jaquet ont été projetés sur l'écran, en particulier le salon de M. Louis Pictet, au Reposoir, où figure un buste de Gabriel Lullin qui fit construire la villa de La Grange, actuellement propriété de la ville de Genève. Ce buste est-il de Jaquet? Nous ne pouvons encore trancher la question.

Jaquet est l'auteur de plusieurs bustes. M. Georges Fazy possède un *Jean-Jacques Rousseau* en terre cuite qui, suivant la tradition, aurait été fait d'après nature. Mais Jaquet n'est arrivé à Paris qu'en 1781, trois ans après la mort du philosophe. D'autre part, comme on ne peut supposer que Jaquet ait inspiré le buste de Houdon, il faut donc que ce soit Houdon qui ait inspiré Jaquet, car il est impossible de dissocier les deux bustes. En 1794, notre sculpteur fut chargé par le gouvernement révolutionnaire genevois d'ériger dans la Promenade des Bastions, sur une haute colonne, un buste colossal de Rousseau, qui fut inauguré par une fête civique. Ce buste, sans doute en plâtre, a disparu en 1817. Un jour, d'une pierre bien lancée, un petit collégien, — cet âge est sans pitié — lui avait cassé le nez. Ce mauvais sujet s'appelait Pradier.

Il existe au Reposoir [1] un bon buste en plâtre du prince Henri de Prusse, attribué à Jaquet et qui aurait été fait lors du passage de ce prince à Genève en 1784. Il serait donc de quelques semaines ou de quelques mois antérieur à celui de Houdon. Qu'en faut-il croire ? Jaquet a-t-il donné, avant Houdon, un portrait aussi vivant, aussi brillant, du prince ? Aussi longtemps qu'une preuve externe n'aura pas tranché la question, il faut se résigner au doute, sans oublier d'ailleurs qu'un autre sculpteur français, Monnot, a fait avant Houdon un buste d'Henri de Prusse qui figura au Salon de 1783.

Nous devons à Jaquet un buste du naturaliste et philosophe genevois Charles Bonnet, exposé à la Société des Arts de Genève en 1789 [2]. Comme Louis de Sylvestre dans le pastel de La Tour, le modèle est surpris dans l'intimité, coiffé d'un bonnet. Buste consciencieux, ressemblant, — d'autres portraits l'attestent, — et d'un modelé sûr mais lourd. C'est l'attitude de la méditation. Malheureusement l'expression reste morne ; il manque l'étincelle de la vie.

1. Chez M. Louis Pictet.
2. Actuellement à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève. Le musée d'Art et d'Histoire en possède une reproduction galvanoplastique, exécutée en 1873.

Il est regrettable que Jaquet n'ait pas eu l'occasion de décorer aussi les jardins de ses clients. Un petit buste de *Bacchante* [1] prouve qu'il eût été capable de peupler agréablement la nature dans le goût de l'époque.

Une partie de la vie de Jaquet fut consacrée à l'enseignement ; une autre aux charges civiques. Sous le régime français, il fut l'ordonnateur des fêtes officielles décrétées par la Constitution et il commanda les gardes nationales du Chablais. Quand Bonaparte traversa Genève en 1797, un croquis du général, fait par Jaquet et sommairement gravé en quelques heures, était dans toutes les mains. Bonaparte en demanda l'auteur. « Voulez-vous me suivre ? dit-il à l'artiste, je me charge de vous. — Non, mon général. — Pourquoi ? — Je suis directeur de l'Académie de Genève. » Les Genevois, même de fraîche date comme Jaquet, ont volontiers cet orgueil de clocher, mais j'aime à croire que notre ornemaniste eut surtout le bon sens de ne point vouloir abandonner, pour courir une aventure dangereuse, la tâche qui était à la mesure de ses forces et de son talent [2].



Le peintre Joseph Vernet, fils aîné d'une famille de vingt-deux enfants, fut un oncle souvent sollicité. Au nombre des protégés, on trouve plusieurs neveux sculpteurs entre lesquels les historiens ont fait quelquefois de fâcheuses confusions. L'un d'eux, né en 1760, fils d'Antoine-François Vernet, peintre, et de Marguerite Marquois, portait le même prénom que son oncle. On sait qu'il exposa en 1781, au Salon de la Correspondance, les bustes de M. de Fontenelle, de M. de Saint-Ange et de M. Wille fils, peintre du Roi [3]. Que sont-

1. Terre cuite, chez Mlle Danielle Plan.
2. M. Guillaume Fatio a consacré récemment à Jaquet une monographie très documentée et richement illustrée. (G. Fatio, *Jean Jaquet*. Genève, 1919.)
3. Voir Stanislas Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française au XVIIIe siècle*, II, p. 389.

ils devenus ? On sait aussi qu'il concourut trois fois, mais en vain, pour le prix de Rome, en 1783, 1784 et 1789. Nous pouvons ajouter qu'entre ces deux derniers concours, recommandé par son oncle au conseiller François Tronchin, il fit un voyage à Genève et y exécuta quelques bustes dont quatre sont actuellement connus.

Le meilleur est celui de François Tronchin lui-même. Le conseiller, après avoir accueilli et installé Voltaire à Genève, lui a succédé dans la maison des Délices. Il y a réuni une collection de tableaux si remarquable que Catherine II, sur un rapport de Grimm, en fait l'acquisition. Mais le collectionneur impénitent s'empresse de recommencer. Cette seconde collection, cataloguée en 1801 par Lebrun, fut vendue à Paris. Plusieurs tableaux passèrent à la Malmaison. Quelques-uns, rachetés par les héritiers, forment aujourd'hui, avec de nombreux portraits de famille, la galerie de Bessinge, propriété de M. Henry Tronchin [1].

Liotard a représenté le conseiller regardant un Rembrandt (1757) et c'est encore devant un tableau que, trente ans plus tard, le peintre genevois Saint-Ours nous montre l'aimable vieillard. Il a 81 ans quand Joseph Vernet modèle son visage asymétrique, mobile, ridé et bienveillant, qu'encadre une perruque abondante et démodée. Ce buste est en terre cuite. Le musée de Genève possède le plâtre qui fut *réparé*, comme on disait alors, par Jaquet. Un texte mal interprété le lui fit attribuer et Vernet a été longtemps frustré de son bien légitime.

On voit à Bessinge un autre buste de Vernet (plâtre), représentant un neveu du conseiller, Jean-Armand Tronchin ; et, chez M. Louis Pictet, un buste en terre cuite d'Isaac Pictet, signé et daté 1785.

Le quatrième, propriété de la Bibliothèque de Genève, est actuellement exposé au musée de cette ville. C'est une terre cuite sans piédouche, d'une coupure assez disgracieuse, mais dont le

1. Voir H. Tronchin, *Le conseiller François Tronchin et ses amis, Voltaire, Diderot, Grimm, etc.* Paris, 1895.

visage est finement indiqué. Elle est signée : « J^{b} Vernet, âgé de 87 ans, fait par J^{ph} Vernet, âgé de 23. En 1785 »[1]. Le modèle n'a aucun rapport de parenté avec l'artiste. Il appartenait à une ancienne famille genevoise. Pasteur, professeur de belles-lettres et de théologie, il fut l'un des éditeurs de l'*Esprit des Lois* qui parut à Genève sans nom d'auteur en 1748. Il fut mêlé aux affaires de Rousseau et c'est de lui qu'il est dit dans *les Confessions* : « ... le professeur Vernet, qui me tourna le dos comme tout le monde, après que je lui eus donné des preuves d'attachement et de confiance qui l'auraient dû toucher, si un théologien pouvait être touché de quelque chose. »

Le 12 septembre 1785, Vernet le peintre prêtait à son neveu 72 livres[2]. Était-ce un viatique ou s'agissait-il au contraire de remettre en état le voyageur que Genève n'avait pas enrichi ? Quoi qu'il en soit, si le jeune sculpteur n'a pas trouvé dans le milieu genevois une clientèle nombreuse et des commandes importantes, c'est du moins par les bustes qu'il y exécuta que son œuvre modeste, mais honorable, commence à retenir l'attention.



Quand Bonaparte passa par Genève en 1797, il fit don à la ville de son buste en marbre : œuvre très médiocre, non signée, et qui ne donne sans doute qu'une idée très approximative du général de l'Armée d'Italie[3].

En revanche, le musée de Genève possède un admirable buste

1. Le sculpteur, né en 1760, s'est un peu rajeuni.

2. Dans le « Journal » de Joseph Vernet on trouve trois autres dons ou prêts faits au neveu Joseph : le 23 mars 1782, 12 l. ; le 31 août de la même année, 50 l. ; le 25 février 1784 : « remis à mon neveu Joseph pour sa mère 24 l. » Voir Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle*. Paris, 1864.

3. Au musée d'Art et d'Histoire. — Voir J. Crosnier, *La Société des Arts et ses collections*. Genève, 1910, p. 39.

en plâtre du Premier Consul, qui provient des Archives de l'État et qui fut acheté à Lyon par la mairie de Genève, l'année même de son exécution, en 1802. C'est une œuvre de Chinard, que le regretté Émile Bertaux considérait comme inédite et qu'il avait l'intention de publier quand la mort est venue interrompre ses travaux. Ce plâtre nous paraît être la reproduction du buste en marbre que possède M. Terme et que cite M. Stanislas Lami. Mais ce marbre n'a pas figuré à l'exposition Chinard, et peut-être l'exemplaire de Genève représente-t-il seul ce magnifique portrait dans une collection publique.

L'œuvre est signée : *Chinard, de l'Institut national et de l'Athénée de Lyon, Le 24 frimaire an* 10. La face du piédouche est décorée d'un relief où Bonaparte, drapé à l'antique, est assis sur un siège carré sur lequel on lit : *Le droit moderne.* Il se penche vers un lion qui lèche sa main droite, allusion au bienfait d'Androclès ; au-dessus, l'inscription : *Hic est homo medicus leonis.* Sur le baudrier sont inscrites dans des couronnes les principales victoires des guerres d'Italie, de Montenotte à Marengo, sans qu'aucune allusion soit faite à la campagne d'Orient. Deux *Victoires*, dont l'une est presque entièrement recouverte par le baudrier, tiennent sur le plastron une guirlande chargée du mot PAIX ; et sur le col, mêlée aux fruits et aux fleurs d'une autre guirlande que tiennent aux extrémités deux figures assises personnifiant l'*Abondance*, se déroule l'inscription : VOILA LE FRUIT DE SON GÉNIE.

Je ne crois pas qu'aucun portrait sculpté donne une idée plus ample et plus forte du Premier Consul. La boîte crânienne est d'une capacité, d'une solidité, d'une construction remarquables. Au-dessus du col finement ouvragé, autour de l'oreille petite, les mèches de cheveux s'allongent comme des flammes et par endroit se recourbent comme des griffes. Le visage a une fermeté et une grandeur où le maître sculpteur se reconnaît, un sculpteur digne de cette tâche, capable de traduire, par la force de son admiration, la majesté de ce modèle exceptionnel.

Enfin, les accessoires méritent d'être regardés de près. L'artiste

nous intéresse au programme apparemment ingrat de modeler les détails d'un costume d'apparat, fût-il comme celui-ci transformé par l'allégorie. Il n'y a pas de travail indigne de ce sculpteur qui, à l'exemple des maîtres de la Renaissance, se joue amoureusement de ces difficultés.

***

Comme il n'importe pas, dans cette rapide revue, de suivre l'ordre chronologique, nous avons réservé pour la fin quelques œuvres d'un autre maître de la sculpture française : Jacques-Antoine Houdon.

Il existe à Bessinge [1] un exemplaire du *Diderot*, en plâtre bronzé, muni du cachet de Houdon, exemplaire d'une qualité remarquable qui n'est absolument semblable ni à la terre cuite ni au marbre du Louvre et qui a une importance particulière du fait de sa provenance, car il fut offert par Mme de Vandeul au conseiller François Tronchin.

Le catalogue du Salon de 1781 porte sous le numéro 254 : « Tronchin, médecin ». Ce marbre, après être resté dans la famille pendant plus d'un siècle, a été donné en 1900 au Musée de Genève. Théodore Tronchin est à la veille de sa mort. Les joues se creusent ; l'œil est resté vif, mais la bouche a pris une expression amère. Ce n'est plus l'homme replet et satisfait que représente le pastel de la Société des Arts de Genève, pastel qui est sous le nom de Liotard, qui n'est certainement pas de lui et qui pourrait bien être le La Tour porté comme disparu [2].

Ce marbre est signé et daté 1781. La galerie de Bessinge conserve trois bustes en plâtre du docteur Tronchin, signés, datés tous les

1. Chez M. Henry Tronchin. — Voir H. Tronchin, *ouvr. cité.*
2. Il en existe une réplique chez M. Henry Tronchin. — Voir : J. Crosnier, *ouvr. cité*, p. 113-sqq. — H. Tronchin, *Un médecin du XVIIIe siècle : Théodore Tronchin.* Paris et Genève, 1906.

trois de 1780 et présentant des variantes importantes. L'un, muni du cachet, est du même type que le marbre ; le second, qui porte aussi le cachet et qui est patiné bronze, est d'une expression assez différente ; l'habit et le gilet ont des boutons. C'est le cas aussi du troisième, sensiblement plus petit et qui se rattache au type d'une terre cuite. Le travail est plus fouillé, l'expression plus vivante encore, le modelé plus fin. Bornons-nous pour l'instant à noter ces différences.

M. Henry Tronchin possède aussi un buste en plâtre, dont la patine est malheureusement moderne, du prince Henri de Prusse. Cet exemplaire, muni du cachet, a été donné par le prince au conseiller François Tronchin en 1785, l'année même où Houdon exposait le plâtre au Salon, sous le n° 229. Le buste de Bessinge est donc antérieur à l'exécution en marbre, achevée en 1786. Il est probable qu'il reproduit le plâtre exposé par Houdon et c'est une œuvre toute différente du bronze de Berlin que l'on a pu voir à Paris en 1900 ainsi que du buste en marbre vendu à l'hôtel Drouot en 1913.

Les catalogues des œuvres de Houdon nous apprennent qu'il fit, sur la commande de la commune de Paris, le buste de M. Necker, et M. Stanislas Lami a publié, d'après *le Moniteur* du 29 janvier 1790, un extrait du registre de l'Assemblée des représentants de la Commune qui prouve qu'à cette date le buste était en place à l'hôtel de ville. Cet exemplaire a été détruit pendant la Révolution, mais il existe un plâtre dans la famille Necker et le musée de Genève possède, depuis 1876, le buste en marbre, signé et daté 1790 et exposé par Houdon au Salon de 1791 : buste admirable où le grand artiste a saisi tout le caractère de son modèle, la distinction de son esprit mais aussi ses lacunes, son acuité et ses préjugés, enfin l'orgueil et la vanité mêlés. Duquesnoy se penche, observe, réfléchit ; Necker se pavane, fait parade de sa personne ; il appartieut à cette espèce de Genevois dont Victor Cherbuliez disait qn'ils sont comme des oiseaux qui auraient avalé leur perchoir.

Enfin Genève possède quatre exemplaires en plâtre du buste de Jean-Jacques Rousseau [1].

Sur la question de ce portrait, non plus les catalogues ne sont point explicites ni précis, et bien des confusions ont été faites entre les différents types. Il faut donc rappeler, avec M. Paul Vitry [2], que Houdon a fait de J.-J. Rousseau trois bustes entièrement différents, datés tous les trois de 1778 et tous postérieurs à la mort du modèle. Chacun de ces bustes est, pour ainsi dire, un essai de reconstitution de l'homme, vu sous trois jours différents, de trois points de vue et, pour ainsi dire, dans trois tons. Houdon, privé de la nature, interprète le masque qu'il a moulé lui-même à Ermenonville. L'anatomiste consommé qu'il est, partant du seul document certain qu'il possède, l'ossature, procède du dedans au dehors. Les rapports du dessous et de la forme visible, il les a si continuellement observés, sa pensée a si souvent passé de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas, qu'il fait cette fois le chemin en sens inverse et, par la puissance de sa sympathie et de son imagination, il donne du philosophe ces portraits dont la ressemblance n'a pas été contestée par les contemporains, par ceux même qui avaient le mieux connu Rousseau.

L'un, — c'est la terre cuite du Musée des Arts décoratifs de Paris, — le représente pour ainsi dire au naturel, sans perruque ni vêtement.

Le second nous le montre tel que ses contemporains l'avaient vu, vêtu de son habit gris et coiffé de la perruque : c'est le buste exécuté pour René de Girardin.

Le troisième, enfin, a le front ceint d'une bandelette, le torse couvert d'une draperie. Jean-Jacques a quitté son siècle pour prendre place parmi les philosophes de tous les temps : c'est le bronze du Louvre.

1. A la Bibliothèque publique et universitaire (musée Rousseau), au musée d'Art et d'Histoire, chez M. Henry Tronchin et chez Mlle Danielle Plan. Les trois derniers sont munis du cachet.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, II, p. 97 sqq.

Mais il ne faudrait pas croire que Houdon s'en soit tenu là. Du portrait à perruque, en tout cas, il a exécuté de nombreux exemplaires : les uns en plâtre, presque semblables entre eux malgré de légères retouches qui modifient un peu l'expression ; les autres en terre cuite. Ici la variété est beaucoup plus grande. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'une des terres — et par exemple sur celle de la bibliothèque de Versailles, — pour constater que ces redites sont souvent très différentes de l'original. Ce sont en quelque sorte des variations sur un thème donné. L'expression est modifiée, le buste coupé autrement. Chaque fois qu'il revient sur son œuvre, Houdon y met sa marque.

Ainsi, l'examen de quelques bustes, réunis par le hasard, — qu'il s'agisse de Théodore Tronchin ou de Jean-Jacques Rousseau, — nous fait apercevoir le prodigieux labeur de l'artiste. Nous prenons sur le fait le génie toujours actif, la pensée toujours mobile, la main toujours vivante du sculpteur qui, comme la nature, ne se fie pas aux moules et ne se répète jamais.

Aussi bien les catalogues de l'œuvre de Houdon ne sont-ils pas encore satisfaisants. Imprécis sur certains points, ils sont encore insuffisants quand il s'agit d'étudier les variantes d'un même type. Mais cet inventaire dépasse les forces d'un seul homme ; ce n'est que lentement, par une étude patiente et très précise, conduite au fur et à mesure que les questions se posent, qu'on élèvera peu à peu à ce prodigieux portraitiste le monument scientifique qu'il mérite.

***

En présentant ici quelques bustes français conservés à Genève, j'ai, du même coup, touché à une question d'histoire, que d'autres, dans ce congrès, ont abordée ou aborderont : celle du rayonnement du génie français au XVIIIe siècle. En Suisse, ce rayonnement, dépassant Genève, s'étendait jusqu'à Berne, à Bâle, à Zurich. Le goût s'affinait dans les Cantons au contact de cet art dont on

aurait pu dire ce que disait alors Rivarol de l' « universalité » de la langue française.

A ce contact Genève a vu se former ses premiers sculpteurs et ils ont presque tous travaillé pour la France. Nous vous avons donné Pradier. Son élève, Chaponnière, mort trop jeune, vous a laissé son œuvre principale : la *Mort de Kléber*, à l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Antoine Bovy a sa place parmi les médailleurs français ; et, plus récemment, Niederhausern-Rodo a fait sa carrière à Paris. C'est ainsi que nous nous acquittons d'une dette qui n'est point lourde à porter ; et la génération présente, je l'espère, pour avoir beaucoup reçu de la France, ne manquera pas de lui donner un peu d'elle. Précieux échanges ! Nous ne demandons, qu'à les continuer.

LES FONTAINES DE PETERHOF

COMMUNICATION DE M. POLOVTSOFF

Le dernier quart du XVIIe siècle et, à peu près, tout le XVIIIe siècle, furent fascinés par les splendeurs de Versailles. Les résidences princières, qui furent édifiées à cette époque en Europe, se ressentent, pour la plupart, de l'admiration que soulevait l'œuvre de Louis XIV. Mais chaque souverain, qui se faisait bâtir une maison de plaisance, était, selon les particularités de sa propre nature, attiré plutôt par un côté que par un autre de ce château idéal. L'un cherchait à imiter par ses constructions le palais du Grand Roy ; un autre ne rêvait que terrasses et bosquets ; un troisième voyait, en premier lieu, le charme des fontaines et des eaux. C'est ce dernier côté de l'ornementation d'une résidence, qui séduisit particulièrement Pierre le Grand, lorsqu'il créa Peterhof. Il avait, par nature, le goût, plus exactement la passion de l'eau. La mer l'enchantait. Elle était pour lui non seulement le moyen de communiquer facilement avec le reste de l'univers, de faire du commerce et de s'enrichir, mais l'élément délicieux par excellence. Le commencement de son règne se passa à batailler pour arriver jusqu'à elle, et lorsqu'il fut enfin parvenu à doter la Russie de débouchés sur la Baltique, il passa le plus de temps possible sur l'eau. Ayant fondé Saint-Pétersbourg en 1703, il se créa des villégiatures aux environs. Peterhof, commencé en 1715, devint bientôt sa préférée,

car elle était au bord de la mer, et il put y amener assez d'eau pour entourer le château de cascades, de fontaines et de tout le décor cristallin des jets d'eau qui s'entrecroisent. Ce n'est qu'en 1721 que les travaux furent achevés ; il y employa jusqu'à deux mille ouvriers. Lorsque tout allait être prêt, il vint avec sa femme, l'impératrice Catherine, à Ropcha ; il donna lui-même les derniers coups de pioche pour réunir le nouveau canal aux tuyaux qui avaient été préparés. C'était le 8 août au soir. Le lendemain, à six heures du matin, l'eau atteignait Peterhof. Depuis lors, rien ne se fit que par ses ordres. Il pensait à tout. On devine, à lire ses lettres, quel plaisir il trouvait à imaginer des arrangements nouveaux. Voici quelques extraits des ordres qu'il donna entre août et octobre 1721 :

Disposer une seconde cascade, une grotte avec, dedans, un orgue avec jets d'eau ; et un orgue, si possible au bassin de la Fontaine. Sur les marches, près des deux cascades, des statues et des vases. Une petite grotte en haut à un côté du passage ; et, de l'autre, quelque chose de différent au choix de l'architecte. A ces deux endroits ainsi qu'à la grande grotte, établir les nappes d'eau afin que, quand il le faudra, la nappe d'eau puisse couvrir l'entrée. A Monplaisir, au milieu du jardin potager, au carrefour, une fontaine. Et nº 1 : où il y a des statues dorées, mettre sous elles des supports de fer ; sous chacune, quatre supports formés de grosses barres et, tout autour, des piédestaux ronds en cuivre ciselé, pas épais et doré ; après les avoir posés, lâcher l'eau afin que, des pieds de ces statues, elle retombe vers le sol unie comme du verre. Nº 2 : Deux fontaines au portail, près des cascades ; faire des bassins séparés et des piédestaux, et encore des margelles de marbre autour des bassins ; les parois et le fond des bassins en carreaux de marbre. Nº 3. Dans l'étang où est la ménagerie, placer un jet d'eau. Nº 4. Une pyramide d'eau avec de petites cascades. Nº 5 : une cascade de marbre en face de la petite cascade de Marly, avec une petite grotte et une montagne sauvage d'après le modèle. Un pont orné d'une galerie recouverte par l'eau. Près de cette montagne, veiller à ce qu'il y ait deux vieilles maisons ou ruines à deux ou trois étages, et qu'elles paraissent petites auprès de la montagne, et que la proportion soit bien établie. Nº 9 : la Fontaine d'Adam. Nº 10 : Deux fontaines simples dans le bois. Nº 11 : Une fontaine ; près d'elle planter des tilleuls en espaliers ; dans

la grande grotte, mettre une fontaine seulement dans la niche centrale ; orner les autres niches et les murs de tuf sans coquillages. Disposer la grande cascade devant le château, dans l'ensemble comme la cascade de Marly. On peut en trouver les proportions dans l'ouvrage manuscrit dont deux exemplaires se trouvent chez moi à la maison d'Été. Faire les dessins de Peterhof avec chaque fontaine et tout endroit intéressant, et ceci en perspective, comme l'on dessine les sites de France et de Rome. Donner ordre à Picard d'en graver les planches.

Devant la grande cascade, à sa partie supérieure, représenter l'épisode d'Hercule combattant le monstre à sept têtes, appelé hydre ; de ces têtes l'eau jaillira dans les cascades. Près de la petite cascade de Marly, vis-à-vis de Monplaisir, représenter le chariot de Neptune avec quatre chevaux marins, des bouches desquels l'eau sortira pour se déverser dans les cascades ; sur les marches, installer des Tritons qui jouent de conques marines ; que ces Tritons fassent jaillir de l'eau qui forme toute sorte de jeux d'eau...

On connaît imparfaitement les artistes et les ouvriers qui exécutèrent ces travaux ; les dossiers, que conservent les Archives de Moscou, sont tellement considérables que personne ne les a encore dépouillés. Nous savons cependant que Pierre le Grand donnait habituellement la préférence à des artistes français. Leblond fut l'architecte du premier palais de Peterhof, construction de dimensions modestes, car Pierre le Grand n'aimait pas les vastes palais. Le château actuel est l'œuvre de l'Italien Rastrelli, l'architecte favori de l'impératrice Élisabeth, fille de Pierre le Grand. Ce souverain préférait une réunion de petites maisons à un grand édifice. Ainsi, à Peterhof, il bâtit dans les différentes parties du parc, des pavillons qu'il appela l'Ermitage, Marly, Monplaisir qui fut son préféré parce qu'il est construit sur une terrasse baignée par la mer.

Le rôle principal, dans les embellissements de Peterhof, fut tenu par Pineau, auteur d'œuvres remarquables, surtout des boiseries de certaines chambres. Son nom revient souvent dans les projets de fontaines et de pièces d'eau, mais sans qu'on puisse exactement déterminer la part qui lui revient dans les ouvrages d'eau de Peterhof. Nous ne savons pas même combien de ces projets furent

exécutés. L'imagination bouillante de Pierre le Grand ne trouvait jamais d'agents d'exécution suffisamment rapides pour réaliser ses desseins. Il eut voulu que tout le monde eut son génie et son infatigable activité. Aussi, les artistes qu'il employait, s'attachaient-ils à exécuter sa commande la plus récente ou celle à laquelle il paraissait tenir davantage. D'autres idées, exprimées antérieurement, tombaient dans l'oubli ou ne recevaient pas d'exécution, faute d'un personnel suffisant. L'empereur s'en rendait compte ; aussi, sans attendre le bon vouloir de ses ouvriers, il faisait venir de l'étranger ce qui ne pouvait être fait sur place, faute de temps. C'est ainsi qu'un Italien, Michetti, eut mission de faire venir des statues d'Italie. Les noms des étrangers auxquels on eut recours, sont souvent tellement défigurés par les transcriptions russes du XVIIIe siècle, qu'il serait impossible de citer au juste les hommes qui contribuèrent à la création de ce décor charmant.

Le palais, tout en façade, se déploie le long d'une crête d'où, par des terrasses animées par le jeu des eaux, on descend jusqu'au parc inférieur qui borde la mer. Dans l'axe de l'édifice principal, un canal recueille ces eaux qu'il va déverser dans la Baltique, ouvrant une percée sur le vaste horizon qui, vu d'en haut, forme le fond du paysage.

Vu d'en bas, c'est un décor de féerie que ce château tout en rocailles, aux nombreux balcons, que l'œil aperçoit à travers la poussière de diamant des jets d'eau et des cascades jaillissant de tous côtés, entre les statues dorées qui étincèlent sous le soleil. Car, nous l'avons vu, dès son avènement, Pierre le Grand avait donné l'ordre de dorer les statues de Peterhof où l'on est resté fidèle aux traditions du XVIIIe siècle.

L'installation de ces cascades avait été si bien faite que, voici trois ans encore, les grandes eaux jouaient, tous les jours d'été, entre mai et septembre, de trois heures à neuf heures et demie du soir, sans que l'eau jamais manquât. Le canal central est bordé de jets d'eau, jaillissant de vasques de marbre blanc ; tels des fantômes de cyprès, placés à intervalles égaux, ils font de cet

endroit un des plus poétiques qui soient. Pierre le Grand parle d'orgues en indiquant l'arrangement de ses fontaines. C'étaient des séries de cloches en verre, que frappaient des maillets de bois ; le son des cloches était choisi note par note ; l'appareil des maillets était construit de telle façon qu'un filet d'eau, passant dans une rigole, faisait jouer un air à ces cloches.

Les successeurs de Pierre le Grand continuèrent les embellissements de Peterhof. Sa veuve, Catherine, fit construire en 1725, le bassin d'Ève pour servir de pendant à celui d'Adam dont le tzar hâtait l'achèvement en 1723. Elle fit aussi disposer la fontaine de Samson, sans doute en mémoire de la bataille de Poltava, que son mari avait gagnée, le 27 juillet 1709, jour où l'on commémore Samson : un jet d'eau de vingt mètres sort de la gueule d'un lion dompté par Samson. Nous ne connaissons pas le groupe qui ornait primitivement cette fontaine : le groupe actuel, en bronze, par le sculpteur Kozlovski, fut placé sous Paul Ier.

L'impératrice Anne, nièce de Pierre le Grand, augmenta le nombre des fontaines de Peterhof. De son règne (1730-1740) datent : le grand jet d'eau de quatre mètres au jardin de Monplaisir ; l'*Échiquier* ou *Montagne des Dragons*, installé par l'Allemand Conrad Osner ; les deux fontaines dites romaines, copiées sur celles de la place Saint-Pierre de Rome ; les deux fontaines de *la Ménagerie* ; les quatre fontaines appelées cloches ; la *Montagne d'Or*, par Michetti, composée de vingt marches de marbre blanc dont les parois antérieures sont recouvertes de cuivre doré ; quand l'eau glisse sur ces surfaces de métal, toute la cascade scintille d'un éclat doré. C'est peut-être sous le même règne que furent aménagées les fontaines en plomb peint, nommées *le Champignon*, *le Chêne* et *le Sapin*, munies de jeux d'eau pour arroser le visiteur imprudent qui s'en approchait. La fille de Pierre le Grand, l'impératrice Élisabeth, affectionnait tout particulièrement Peterhof comme, du reste, tout ce qui lui rappelait son père. Elle habitait de préférence Monplaisir, ainsi que le faisait son père, ce qui ne l'empêcha pas de bâtir le grand palais que nous connaissons.

Elle résidait souvent à Peterhof. C'est là que, poussée par un amour peut-être excessif de la parure et du décor, elle ordonna, certain jour de 1752, à toute sa cour de s'habiller uniquement de blanc, de vert et d'argent. Ce devait être un spectacle unique que ce ballet vécu, dont les acteurs étaient seuls spectateurs, cette foule de courtisans et de belles dames, tout de blanc habillés, avec, sur des nœuds de rubans verts, diamants et perles à profusion, évoluant sous d'épais ombrages, au milieu des fontaines et des pièces d'eau. A la mort de l'impératrice Élisabeth, en décembre 1761, on trouva dix-huit mille robes dans ses armoires ; il est évident que les dames de sa cour ne pouvaient suivre que de loin un faste aussi magnifique ; néanmoins, les nombreux portraits qu'elles ont laissés, témoignent de leur goût pour la toilette. Aussi peut-on croire que leurs robes blanches et vertes faisaient, au milieu des eaux de Peterhof, un effet de pastorale élégante et du meilleur goût !

La grande Catherine n'aimait pas Peterhof où elle ne venait que pour peu de temps chaque été. Dans une lettre à une de ses amies, Mme de Boelke, elle se plaint d'être obligée de quitter son adorable et délicieux Tsarkoe-Selo pour l'affreux, le détestable Peterhof ; elle obéissait cependant à la tradition qui voulait que la cour fêtât à Peterhof le 29 juillet, jour des saints Pierre et Paul, fête de l'héritier du trône et anniversaire de l'avènement de l'impératrice. Peut-être Peterhof était-il trop plein de souvenirs et, même dans l'apothéose des *Te Deum*, rappelait-il trop vivement à la grande souveraine cette aurore d'un jour d'été, où Passer vint la réveiller aux premiers rayons du soleil encore à l'horizon. Dans un mauvais carrosse où elle tremblait de se voir rattraper, elle partit pour aller prendre le commandement des gardes insurgés et se faire proclamer impératrice. Toujours est-il que, pendant son long règne, elle ne fit rien pour augmenter les beautés des eaux de Peterhof.

A son fils Paul Ier sont dus plusieurs embellissements dont le plus notable est la fontaine de Neptune, œuvre de Jean Richter,

sculpteur allemand du XVIIe siècle. Elle se trouvait à Nuremberg où Paul Ier l'acheta au Conseil municipal lors du voyage qu'il fit en Occident sous le nom de comte du Nord. Paul Ier prit l'habitude de passer à Peterhof le 22 juillet, jour de sainte Marie-Madeleine, qui était la fête de sa femme, l'impératrice. Il y avait bal, feu d'artifice, illuminations. Peterhof s'accoutuma si bien à cette fête que la tradition s'en conserva à travers tout le XIXe siècle.

Sous Alexandre Ier, Voronikhine, l'architecte de la cathédrale de Notre-Dame de Kazan, construisit les deux pavillons de marbre blanc à coupoles dorées ; l'eau s'échappe du sommet de ces coupoles et descend en nappes sur les murs extérieurs des pavillons, glissant devant les embrasures des fenêtres dont elle figure les vitres. Derrière ces pavillons furent construits deux bancs semi-circulaires en marbre blanc ; derrière eux, des nymphes de bronze versent de l'eau. Un de ces bancs avoisine la fontaine dite *Favorite*, attribuée à Pineau et que mentionnent en effet des documents du commencement du XVIIIe siècle : l'eau fait tourner une roue placée horizontalement, sur laquelle un chien poursuit quatre canards. Au centre, un berger assis joue de la flûte. C'est plutôt un jouet qu'une œuvre d'art.

Nicolas Ier refit la fontaine des *Lions* en ajoutant une colonnade de granit gris et une statue, le portrait, suivant la tradition, d'une demoiselle d'honneur que l'empereur admirait tout particulièrement. Ce souverain organisait chaque année une fête athlétique sur la vieille cascade de l'*Echiquier*, aménagée par l'impératrice Anne. Il faisait escalader cette cascade par des élèves des écoles militaires. Les premiers arrivés recevaient des prix de la main de l'impératrice qui les attendait en haut de la cascade, derrière les dragons dorés, parmi les dames de sa cour. On se figure la joie et, en même temps, la confusion des vainqueurs qui, trempés des pieds à la tête, devaient recevoir leur récompense et baiser la main de l'impératrice, sans trop faire dégoutter d'eau sur sa robe.

Après la révolution bolcheviste, la commission artistique qui mit tout en œuvre pour sauver les richesses artistiques de la Russie,

réussit à persuader au Soviet local qu'il n'avait aucun intérêt à s'approprier les fontaines de Peterhof. Leur fonctionnement régulier était de l'intérêt de la localité parce que les grandes eaux attirent des visiteurs. Après un long débat, un acte fut dressé aux termes duquel tout le système des eaux fut remis à la commission. Nous pouvons donc espérer que cette belle œuvre restera intacte.

SUR DEUX ŒUVRES DE RUDE À BRUXELLES :

LE FRONTON DE L'ANCIEN HÔTEL DES MONNAIES ET UN BUSTE INÉDIT DE GUILLAUME Ier DES PAYS-BAS

COMMUNICATION DE Mlle MARGUERITE DEVIGNE
Attachée du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique.

L'hôtel des Monnaies, reconstruit en 1820 par l'architecte Van der Straeten, a été démoli pour faire place à l'hôtel des Postes qui fut inauguré en 1892. Son fronton, sculpté par Rude, a été déposé aux Musées royaux du Cinquantenaire (fig. 1). Il n'a jamais été exposé depuis qu'il y est entré, sauf pendant quelques semaines, en 1901. Pour le reconstituer, on l'avait replâtré et arrangé de manière à cacher les blessures que lui avaient faites les démolisseurs et les dégradations que lui avait infligées le temps. Démonté une seconde fois, il a été relégué de nouveau dans les caves du musée. Il vient d'en sortir. On l'a momentanément placé dans l'une des salles basses des nouveaux locaux, mais il la quittera bientôt pour être définitivement installé dans l'une des galeries accessibles au public. Il nous a paru intéressant de signaler la réapparition de cette œuvre de Rude et de la faire photographier telle qu'elle est à présent, un peu mutilée, mais plus belle ainsi, sous sa patine et sa poussière, qu'elle ne le sera quand on l'aura nettoyée et restaurée.

Elle n'est pas de première importance, mais elle est noble, harmonieuse et parfaitement décorative. Les deux figures de femmes qui s'adossent à l'écusson, jadis timbré des armes de Hollande, martelé ensuite et chargé des armes de Belgique, ont de la robustesse et de la grâce. Quant au métier de ce morceau, il est d'une belle pratique, large, pleine et ferme.

Rude a utilisé ce thème de deux figures adossées à un motif central dans sa belle fontaine du Jardin botanique, à Bruxelles, exécutée par lui en pierre, mais qui a dû être remplacée par une copie en bronze (fig. 2). Les nymphes en sont d'un galbe plus nerveux et plus délicat, d'une grâce plus élégante que les allégories du fronton. De même que celui-ci, cette fontaine est peu connue, et M. J. Calmette, dans son excellent ouvrage sur Rude, ne la cite pas. En revanche, il publie en entier la magnifique série des bas-reliefs du château de Tervueren, détruits par un incendie et dont les moulages appartiennent aux Musées royaux du Cinquantenaire. Une seconde épreuve de ces moulages est au musée de Dijon. Il ne nous est pas possible de parler d'œuvres de Rude conservées en Belgique, sans rappeler au moins ces bas-reliefs de l'histoire d'Achille et de l'histoire de Méléagre ; leur beauté, leurs qualités d'invention, la poésie sincère et profonde qui corrige leur académisme, leur valeur décorative, enfin, n'ont pas encore été, nous semble-t-il, suffisamment dégagées. Le bas-relief qui représente *Briséis enlevée à Achille* évoque avec un ingénieux et discret à-propos, l'un des sujets que l'antiquité a traités avec le plus de fine et douce mélancolie : Briséis, que l'on entraîne, a l'attitude contrainte et tristement soumise d'Eurydice quittant Orphée, emmenée par Mercure, conducteur d'âmes ; se retournant pour regarder encore Achille, elle répète, en soulevant un peu son voile, le geste retenu et pudique d'Héra devant Zeus. Voyez, d'autre part, l'un des plus beaux morceaux de la *Chasse de Méléagre*, celui où l'on sent le plus, sous le classicisme obligé du costume et des accessoires, un souffle ardent, puissant, quelque chose de fougueux et d'emporté qui jette les cavaliers au galop, à travers les

hautes herbes et les roseaux, derrière la bête lancée à fond de train et déjà rejointe par les chiens. Il y a, dans ce tableau, un accent qui semble annoncer ce que Rude, plus tard, saura mettre de grandeur tragique et de frémissante éloquence dans son *Chant du Départ*.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que d'œuvres ayant été publiées, mais le musée de Bruxelles possède, dans ses salles de réserve, un buste de bronze exécuté par Rude en Belgique, qui n'a jamais été reproduit et qui est ignoré au point qu'il ne figure même pas dans l'ancien catalogue de la galerie de sculpture dressé par Henri Hymans. En rédigeant le nouveau catalogue, j'ai pu l'identifier et retrouver la date de son entrée dans la collection. Il a été acheté en 1870 à un particulier habitant Bruxelles. C'est un portrait du roi Guillaume Ier des Pays-Bas (fig. 3), beaucoup plus intéressant que le buste très officiel qui fut, évidemment, commandé à Rude, dont le marbre se trouve au palais de la Nation, à Bruxelles, et une épreuve en plâtre est au musée. Ce buste en bronze a un tout autre caractère. Et, à son propos, rappelons l'anecdote contée par M. Calmette, mais que rapporte déjà Alexis Bertrand dans son étude sur Rude, qui est bien documentée et reste bonne. Rude, ayant peu de ressources au début de son exil et désireux d'obtenir des commandes officielles, aurait sollicité la faveur de faire le buste du roi. Celui-ci avait des sculpteurs attitrés, dont l'un, Jean-Louis van Geel, était, paraît-il, l'ennemi de Rude qu'il avait connu à Paris, et qui avait été plus heureux que lui au concours pour le prix de Rome. Le roi refusa de poser. Rude persista dans la pensée que la présentation de ce portrait lui ouvrirait les portes du monde de la cour, et, en vue de parvenir à ses fins, il s'arrangea de manière à pouvoir observer le roi pendant le sermon, à l'office du dimanche. Il prenait des croquis, étudiait l'air et la physionomie du souverain, et fit si bien qu'il réussit à en modeler un buste ressemblant, vivant et si peu pareil à ceux que les artistes officiels avaient faits jusqu'alors, que la reine en fut enchantée. Elle n'indemnisa point l'artiste de sa peine, semble-t-il,

mais elle obtint de son mari la promesse qu'il poserait devant Rude, — ce qu'il fit. Or, on n'a jamais remarqué jusqu'ici que cette anecdote établit l'existence de deux bustes. Sans aucun doute, celui qui est au palais de la Nation et qui est un peu embelli, un peu régularisé, solennel, imposant et plutôt froid, c'est celui que Rude fit officiellement, et pour lequel le roi a posé, — mais celui qui est au musée, plus sincère et plus parlant, c'est celui que le sculpteur a fait seul, sans avoir autour de lui des gens de cour, examinant son travail, et sans avoir à prendre les ordres ou les indications de personne.

L'entrée de ce buste dans le catalogue de l'œuvre du maître ne l'enrichira pas considérablement, mais c'est, cependant, un très bon portrait ; il n'y a même pas d'exagération à dire que c'est l'un des meilleurs qu'ait faits Rude, et il peut se ranger, avec honneur, à côté de celui de Louis David.

DU RÔLE DE LA NUMISMATIQUE DANS L'ÉTUDE DE L'HISTOIRE DE L'ART

COMMUNICATION DE M. ARTHUR SAMBON

Avec la spécialisation moderne des recherches archéologiques, il arrive souvent qu'un document artistique est étudié sous certaines conditions, propres à la section scientifique à laquelle il appartient, et uniquement par comparaison à d'autres documents qui sont familiers aux érudits de cette section. Pourtant, ce document peut avoir certains rapports avec des objets d'autres séries qu'il serait très utile de mettre en valeur. L'obstacle à ce rapprochement vient de ce fait que les érudits ont fractionné en plusieurs sections une science qui, si ce n'était la difficulté pour le cerveau humain de trop embrasser, devrait former un tout indivisible.

L'archéologie a été scindée en plusieurs branches et notamment : 1° en histoire de l'art ; 2° en épigraphie ; 3° en numismatique, et chacune de ces branches a été divisée encore en plusieurs sections. Or, peu à peu, ces tronçons eux-mêmes ont été complètement séparés les uns des autres. De la numismatique surtout on a fait une science à part, parce qu'elle tient une place également importante dans deux branches de l'activité humaine : l'économie politique et l'histoire de l'art.

Les historiens de l'art, par cela même, ignorent le plus souvent les conquêtes de la numismatique, et les numismates sont trop fréquemment mal renseignés sur les progrès de l'archéologie.

Dans l'histoire de la sculpture, la monnaie a le même rôle que le vase peint dans l'histoire de la peinture murale grecque : c'est le résumé des grandes trouvailles de la statuaire, mais avec cet avantage sur la céramique que la monnaie peut être classée presque année par année avec une merveilleuse précision. De ce classement chronologique des types monétaires, que les numismates s'efforcent de rendre toujours plus complet et plus précis, se dégage peu à peu un faisceau de faits qui seront un jour de la plus grande utilité dans l'identification des débris de la statuaire antique.

Il y a déjà bon nombre d'années qu'un historien de l'art et un numismate se sont unis pour nous donner un commentaire numismatique de Pausanias, et vous savez tous quels services cette étude, pourtant très incomplète, a rendus à l'histoire de la sculpture. Vous connaissez également les remarquables études de Th. Reinach et de Hill sur certaines monnaies qui sont comme des bornes milliaires dans l'histoire des colonies grecques. Mais il y a autre chose que l'identification des formes par des images sommaires et souvent tardives. La monnaie nous offre un élément bien plus précieux, c'est l'échelonnement progressif du traitement artistique et la détermination chronologique des principales trouvailles d'expression, de poses et de raccourcis. Malgré l'exiguïté des images, la monnaie nous permet d'obtenir de l'art grec original ce que ne saurait nous donner une copie romaine de statue grecque. Le graveur s'attache même parfois, dans ces images minuscules, à souligner certaines caractéristiques de l'œuvre, afin de bien saisir le mouvement de telle ligne heureuse ou la fine nuance de tel détail. Des agrandissements photographiques de monnaies ont montré la merveilleuse exactitude des plans dans ces œuvres minuscules. Incontestablement, les artistes, qui ont gravé les monnaies de la meilleure époque de l'art grec, ne reproduisaient pas fidèlement des statues ; mais ils s'inspiraient sûrement des œuvres les plus célèbres de la statuaire, en produisant sur des thèmes classiques une infinité de variétés. Les nuances sont si fines que nous pouvons souvent déterminer si c'est une œuvre en ronde bosse,

un bas-relief ou même une peinture qui ont inspiré le graveur.

Chaque ville, ayant choisi un type spécial pour représenter son activité politique et commerciale, nous le montrera presque année par année sous des formes différentes, qui, partant d'un archaïsme primitif, iront progressivement jusqu'à l'apogée de l'art grec et jusqu'à l'ultime décadence. Prenez, par exemple, le cavalier de Tarente dont Arthur Evans nous a tracé l'histoire ; il se meut dans tous les sens, sous la verve heureuse d'un burin toujours plus adroit ; on nous le représente au pas, au trot, au galop, dans toutes sortes d'attitudes de repos ou d'action, dans des transports divers de joie ou de tristesse, de façon à nous donner, pendant une période de trois siècles, un véritable résumé de l'histoire de la sculpture tarentine. Ces monnaies ont devancé par leur enseignement les notions que, dans la seconde moitié du siècle passé, les terres cuites tarentines nous ont fournies et qu'un jour peut-être, au hasard des fouilles, nous offriront des débris de la statuaire. Prenez encore les têtes archaïques sur les monnaies d'Athènes que M. Babelon a classées avec une minutieuse précision ; ne comblent-elles pas les lacunes qu'offrent pourtant encore des trouvailles aussi prodigieuses que celles de l'Acropole d'Athènes ? La monnaie de Syracuse, avec son char agonistique, devenu le symbole des luttes politiques et surtout du danger couru et surmonté dans le grand effort contre Athènes, nous montrera sous tous les aspects possibles un exemple admirable de sculpture picturale, interprété tantôt par un artiste purement gec comme Evénète, tantôt par un artiste sicule comme Eumène. Dans les nombreuses variétés de ce char lancé à toutes brides, franchissant, par un miracle d'adresse de l'aurige, le tournant dangereux, bondissant sur les débris du char rival, nous avons encore comme un traité de la glyptique du ve siècle.

Que savons-nous, d'autre part, de l'école sculpturale italiote du ve siècle, et, notamment, du célèbre Pythagore de Rhegium, sinon ce que peuvent nous apprendre les vigoureuses représentations de la figure assise des monnaies de Rhegium et de Tarente ?

Je cite là des exemples assez connus ; mais, à côté de ces lieux communs de la numismatique, combien d'autres passent inaperçus, qui renferment pourtant des enseignements précieux ! J'ai attiré l'attention tout récemment sur certaines imitations italiques, des VI[e] et V[e] siècles av. J.-C., de monnaies italiotes faites surtout pendant l'occupation des villes grecques de la côte par les populations indigènes de l'intérieur, et j'ai démontré que, par la comparaison avec ces monnaies barbares, il était possible de déterminer l'origine et la date de plusieurs monuments et objets des *Mixobarbari*. Mais combien encore ce classement est primitif et incertain dans les ouvrages sur la statuaire grecque et italiote ! Certes, Furtwängler, Gardner, Collignon, Reinach ont fait souvent allusion aux monnaies, mais ne voyons-nous pas S. Reinach, dans un manuel devenu classique, s'abstenir de parti-pris de tout classement chronologique ?

La Société numismatique de Naples, jeune institution qui a toutes les audaces et toutes les illusions de la jeunesse, et que j'ai l'honneur de représenter auprès du Congrès de l'histoire de l'art, désire attirer votre attention sur la nécessité de multiplier les rapports entre les différentes branches de l'archéologie.

Entre le classement des vases peints, celui des monuments de la sculpture et celui des monnaies, il y a souvent des écarts assez sensibles. Quel remède pourrait-on proposer à cet inconvénient ? J'en vois déjà un pour l'instant : celui d'amplifier les compte-rendus bibliographiques dans les revues d'art et de suivre l'excellent exemple de l'*American Archeological Journal* qui donne une *Revue des revues* étudiée à fond. Mais la proposition, que je voudrais faire au nom de la Société Numismatique de Naples, a une portée plus haute et vise aussi bien l'étude du fragment que celui de la médaille.

L'histoire de l'art a passé par plusieurs phases : elle a eu d'abord comme point de départ l'étude des sources littéraires, puis, à mesure que son bagage documentaire devenait plus chargé, elle a appris à interroger sans arrière-pensée les monuments eux-mêmes. Dans

un passé encore assez récent, elle s'est pourtant attachée plus à la reconstitution des formes qu'à l'étude précise du modelé et des conceptions artistiques. De froides copies romaines suffisaient à l'évocation des plus belles œuvres de l'art grec ; dans les musées, la pièce complète, bien qu'elle ne fut qu'une copie banale aux plans sourds, était souvent préférée aux débris d'une œuvre originale, trop rudimentaires au gré de certains érudits. Ce n'est que tout récemment qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'esprit de chaque période, de chaque école, de chaque artiste, à répudier les copies sans vie pour interroger au contraire le moindre fragment conservant la caresse d'un véritable artiste. Il y a plus d'enseignement et d'émotion artistique dans un fragment dû au ciseau d'un artiste grec, que dans toute une galerie de statues faites par des artisans romains et restaurées par un Cavaceppi quelconque.

Rodin acheta, un jour, sur les quais, un fragment de statue grecque, une main presque informe, mais dans laquelle son œil exercé voyait encore de grandes beautés. Il me disait : « Cette nuit-là je ne pus dormir ; je me levais, fiévreux, pris d'un grand besoin de créer ! » Ce fut le point de départ d'un de ses chefs-d'œuvre, la *Main de Dieu.*

Dans cet examen des débris de beauté, la médaille grecque peut jouer un rôle important, si elle est étudiée par des hommes fortement épris du Beau. Il est difficile de retrouver dans le même homme toutes les qualités qui sont nécessaires pour l'étude comparative de la sculpture antique. De là, la nécessité d'une collaboration étroite entre artistes et érudits, entre historiens, archéologues et numismates.

On devrait, à mon avis, mettre bien en évidence tout ce qui est véritablement de travail grec et constituer, avec la collaboration de plusieurs instituts, un *corpus* des documents originaux qui peuvent éclairer l'historien de l'Art. Le fragment et la médaille y joueront un rôle important.

DESSINS INÉDITS DE JEAN DUVIVIER,

GRAVEUR LIÉGEOIS,

MÉDAILLEUR DE LOUIS XV

COMMUNICATION DE M[lle] KUNTZIGER
Attachée des Musées Royaux du Cinquantenaire.

De tout temps, les artistes du pays de Liége ont subi l'attraction de la France. Un grand nombre d'entre eux sont venus se perfectionner à Paris ; quelques-uns s'y sont fixés, et ont joué un rôle dans l'histoire de l'art français ; parmi ces maîtres, se trouve le graveur Jean Duvivier, au sujet duquel je me permettrai de vous présenter quelques documents inédits.

Les dessins connus de Jean Duvivier sont très rares. M. Henry Nocq, l'auteur de l'ouvrage le plus important qui ait été consacré aux Duvivier, le constate en ces termes : « Jean Duvivier dessinait beaucoup ; on connaît cependant fort peu de ses dessins » [1]. On ne connaît guère en effet, que la sanguine du Louvre représentant le portrait de Bertholet Flémalle [2], puis quelques dessins du musée Carnavalet provenant de la collection Destailleur ; M. Nocq reproduit deux de ces dessins, des profils de Louis XV d'un très grand caractère : visage sensuel, peu sympathique, au front fuyant,

1. H. Nocq, *Les Duvivier*. Paris, 1911, p. 115.
2. Publié par Guiffrey et Marcel, *Inventaire des dessins du Louvre*, Paris, 1910, et republié en couleur par H. Nocq, *op. cit.*

à la lèvre inférieure qui s'avance en un demi-sourire ironique, le tout relevé par la précision et la fierté du trait. M. Nocq cite encore et reproduit sept dessins très intéressants de la collection d'Arpentigny et mentionne enfin un dessin exécuté probablement d'après un camée, dans la collection Jacques Doucet. Et c'est tout. Or, en cataloguant les quelques trois mille dessins d'artistes liégeois appartenant aux différents dépôts de la ville de Liége, j'ai eu l'occasion de mettre la main sur trois dessins de Jean Duvivier. Deux d'entre eux sont des portraits d'hommes inscrits dans des ovales de 18 centimètres de haut sur 14,5 de large ; ils sont exécutés à la sanguine sur papier jaunâtre ; on remarque quelques rehauts de blanc ; les vêtements sont ombrés au lavis.

Le premier, un personnage en buste, représenté de trois-quarts à gauche, portant longue perruque bouclée et rabat, est le portrait de Philippe Quinault, « auditeur des comptes de l'Académie française », le second, également en buste, figuré de trois-quarts à droite, portant un jabot de dentelle, est celui de J.-B. Lulli, « surintendant de la Musique du roi ». Il existe deux gravures de Gérard Edelinck représentant ces deux personnages ; ce sont les nos 296 et 253 de Ch. Le Blanc ; et ces deux gravures sont si semblables aux deux dessins en question, qu'une première hypothèse se présente immédiatement à l'esprit : pour une raison quelconque, peut-être simplement pour s'exercer, Jean Duvivier aura copié les gravures d'Edelinck. Mais il existe d'autres portraits gravés de ces deux personnages, d'autres portraits gravés par d'autres artistes qu'Edelinck et qui présentent le même aspect : citons, pour Lulli, la lithographie de Hesse portant l'indication : « d'après le portrait de Largillière » et, pour Quinault, sa gravure de Geille présentant la mention : « d'après un tableau du temps ». Il ressort de ceci qu'Edelinck a *certainement* gravé d'après des tableaux de Largillière et que les deux dessins de Duvivier sont *peut-être* des copies directes de ces mêmes tableaux, comme sa gravure de Petrus des Gouges est une copie du tableau de Tournière et son Bertholet Flémalle une copie d'un tableau de ce dernier maître.

Ces deux dessins ne portent pas de signature, mais leur provenance est une garantie d'authenticité ; ils ont appartenu, en effet, au grand collectionneur liégeois Henri Hamal, qui aura pu les acquérir de première main, puisque, né en 1744, il fut le contemporain de Jean et surtout de Benjamin Duvivier. Dans cette même collection Hamal, se trouvait d'ailleurs un troisième dessin de Jean Duvivier, signé celui-là, qui a fait partie de la collection Ulysse Capitaine et a été légué par ce dernier à la ville de Liége. Ce dessin, conservé actuellement au musée d'Ansembourg, avec les deux autres, a été cité par J.-S. Renier dans son *Catalogue des dessins d'artistes liégeois* paru en 1873. On le croyait perdu ; j'ai eu la chance de le retrouver, très altéré malheureusement par des taches d'humidité. C'est un fort beau dessin (fig. 1) de 14,5 centimètres de haut sur 10,5 de large, tracé à la plume sur papier jaunâtre et ombré au lavis, représentant saint Éloi, debout, tenant la crosse de la main gauche ; à droite, se trouvent l'enclume et le marteau ; à gauche, le cheval. La signature se lit dans l'angle inférieur de droite : « J. Du Vivier in. à Paris ».

La plasticité du dessin indique suffisamment qu'il s'agit d'un projet de gravure en médaille. Ce doit être le dessin préparatoire d'un jeton ou d'un méreau ; on sait que Jean Duvivier a travaillé pour diverses corporations de Paris, orfèvres, selliers, etc., dont saint Éloi était le patron ; citons, à titre d'exemple, un méreau de Duvivier de la collection Feuardent représentant au droit le profil de Louis XV et saint Éloi au revers.

Par la spiritualité de l'expression et les proportions générales, ce projet rappelle celui du revers du jeton de l'Ordre de saint-Louis, daté de 1729 [1] : c'est la même figure élancée, avec la tête petite et les yeux levés au ciel, la même élégance toute française de l'attitude, mais il y a plus de fermeté, plus d'assurance, plus de simplicité aussi dans la figure du saint évêque, que dans celle, par trop hanchée, du saint chevalier ; d'autre part, la signature est assez semblable à celle de 1740 reproduite par M. Nocq. Pour ces diverses

1. Publié par H. Nocq, *op. cit.*, p. 32.

raisons, je crois que notre dessin est plus tardif et appartient à la pleine maturité de l'artiste.

Je me permettrai d'ajouter quelques mots encore au sujet de Jean Duvivier ornemaniste.

M. Nocq [1], après avoir mentionné les dix-huit estampes d'ornements, citées par Guilmard et dont cinq sont douteuses, ajoute :

On en trouvera bien d'autres. — Il est probable notamment, dit-il, que Jean Duvivier ait gravé des ex-libris. Sa fille Louise en a signé un certain nombre et les amateurs d'ex-libris que j'ai consultés à ce sujet ne doutent pas que Jean Duvivier, excellant dans la gravure héraldique, ne soit l'auteur de quelques armoiries de bibliophiles. Je n'en ai pas encore rencontré, je n'ai même pas pu me procurer l'ex-libris de Joanne de la Carre de Saumery, dont je ne connais que la description et qui est signé D. V.

Au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale de Bruxelles, il existe onze petites pièces héraldiques que l'on peut attribuer avec vraisemblance à Jean Duvivier. Six d'entre elles, les plus intéressantes, font partie de la même suite ; ce sont de petites planches de 7 centimètres de haut sur 7,5 de large qui présentent toutes la même disposition : les armoiries inscrites dans un ovale coupé à la base par une banderole portant le nom du propriétaire de ces armoiries. Trois sont signées D. V. Ce sont celles de Carolus-Nicolaus-Alexander, comte d'Oultremont, de Philippus-Erardus, comte de Hodion et de l'archevêque Clemens-Augustus, électeur de Cologne (fig. 2). Les trois autres sont celles de Michael-Walramus, comte de Borchgrave, de Franciscus de Chabo, comte de Saint-Maurice (fig. 3) et de Maximilianus-Hieronimus, comte de Poictiers (fig. 4).

Voici une pièce d'un autre type (fig. 5), offrant les armoiries de *Franciscus Antonius Tewis archipresbiter et vice præpositus.*

Le Cabinet des Estampes de Bruxelles possède encore, outre la suite des six cartouches en hauteur composant le *Nouveau livre*

1. *Op. cit.*, p. 121.

de cartouche pour ornement des armes inventé et gravé par J. du Vivier en 1712 et dont M. Nocq reproduit quatre specimens, et la suite des six cartouches en largeur dont deux ont été publiés par le même auteur, une série de cinq planches à six petits cartouches par planches qui, malgré quelque lourdeur dans la composition, peuvent être attribuées à Jean Duvivier.

Quant aux dessus de tabatières dont il existe toute une suite au Cabinet des Estampes de Paris et deux planches à Bruxelles, je partage l'avis de M. Nocq, qui les trouve d'une touche si incertaine, qu'on ne peut les attribuer à Duvivier. Mais si ces gravures ne sont sûrement pas de Duvivier, peut-être ont-elles été exécutées d'après des croquis du grand artiste. Ainsi s'expliquerait l'indication : « J. du Viviers *(sic)* in » qu'on trouve sur certaines planches de la série. Notons d'autre part que l'un de ces couvercles de tabatières est orné des initiales J. D. V. entrelacées.

Je me fais un devoir de remercier M. Boinet qui, à la suite de cette communication, m'a signalé un dessin de Jean Duvivier appartenant à la collection Masson de Paris. Cet intéressant document, que M. Masson a bien voulu me permettre d'examiner, ne porte pas de signature, mais il rappelle bien la manière du grand médailleur ; c'est un portrait du cardinal de Tencin, de profil à gauche, tracé à la sanguine, et inscrit dans un cercle de 18 centimètres 5 de diamètre.

UNE PRÉTENDUE DÉCOUVERTE DE LA GRAVURE AU XIVe SIÈCLE : UNE FRAUDE ARCHÉOLOGIQUE

COMMUNICATION DE M. ANDRÉ BLUM

On a souvent raillé la candeur de quelques historiens qui, dans des travaux scientifiques, ont témoigné d'une absence de curiosité et d'un esprit trop confiant. Cette crédulité a favorisé des mystificateurs habiles, qui ont dupé le monde savant en inventant des fables que l'on a répétées sans en contrôler l'exactitude. Parmi ces supercheries, il y en a une, peu connue, qui se rapporte aux origines de la gravure. On sait que la découverte de ce procédé a été revendiquée par l'Allemagne, l'Italie, la France, les Pays-Bas. A cette question controversée un Flamand avait cru trouver une solution, en imaginant un prétendu manuscrit qu'il avait soi-disant vu et qu'il avait réussi à faire passer pour vrai. Plusieurs critiques se sont laissé abuser par ce truquage pendant très longtemps. Tout récemment encore, une personnalité très compétente en matière d'estampes était également trompée à cet égard. Il s'agit d'un texte flamand du XVIe siècle, établissant, avec une précision étonnante de noms, toute une école, de gravure qui s'épanouissait en Flandre à la fin du XIVe siècle. Comment un monument aussi considérable était-il resté ignoré depuis tant d'années ?

En réalité, il n'était pas nouveau. On est fixé maintenant sur la

valeur de ce document. C'est un faux, dont l'histoire vaut d'être contée.

L'auteur, auquel le mystificateur attribue le manuscrit, serait un écrivain de la Renaissance, Luc de Heere, bien connu comme peintre et poète, né à Gand en 1534 et mort le 29 août 1584. L'œuvre est intitulée : *Het leven der vermaerde schilders*. Elle n'a pas été publiée en entier, car personne ne l'a jamais vue. Mais des extraits parurent dans le *Bulletin des Arts* [1] en 1845 et 1846.

Ces fragments sont très curieux, car ils révélaient des maîtres graveurs primitifs dont quelques-uns étaient ignorés jusqu'alors. Pendant plusieurs années, ce manuscrit a fait autorité et a été tenu pour authentique. Il n'existait que dans les notes d'un instituteur et amateur d'estampes de Gand, Jean-Baptiste Delbecq, né le 20 octobre 1771, mort le 6 janvier 1840. Elles ont été recueillies dans ses papiers et ont été éditées cinq ans après sa mort. Ce qui constituait leur intérêt particulier, c'est qu'elles jetaient un jour nouveau sur la priorité des Pays-Bas dans la découverte de la gravure. Delbecq racontait, dans une étude *Over de oude graveer kunst in de Nederlanden*, avoir trouvé un poème inédit et inconnu du maître de Carèl van Mander, Luc de Heere, et il en reproduisait des morceaux. Il citait des noms de peintres flamands célèbres qui auraient, sauf erreur de dates, illustré l'art de la gravure à la fin du XIVe siècle :

Maaseyck était le berceau de l'école. Les représentants s'appelaient :
Hubert de Maaseyck, 1366.
Cornelis van Oostzanen, 1380.
Jan van Maaseyck, 1381.
Albert van Ouwater, 1381.
Jacob van Mercken, 1382.
Huyghe van Arlem, 1382.
Ghearaert von Harlem, 1382.
Volkest, van Harlem, 1382.
Jan van Hemsen, 1384.

1. *Bulletin des Arts*, 10 octobre 1845 et 10 février 1846.

Engelbrecht van Leyden, 1384.
Dirck van Haarlem, 1390.
Huyghe van Goes, 1394.

Tous ces artistes sont des peintres, et non des graveurs. Ils travaillent au début du XVe siècle, et non à la fin du XIVe siècle.

Certains vers du prétendu poème de Luc de Heere sont très instructifs. Voici la traduction qu'en donnait le *Bulletin des Arts* :

> Ceux qui ont vécu en l'an mil
> Plus trois cent et soixante
> Ont vu dans cette belle contrée
> Se produire beaucoup de choses étonnantes.

Ce qui paraissait donner une importance à une pareille composition de Luc de Heere, c'est qu'elle avait été particulièrement signalée par son élève, Carel van Mander. L'auteur du *Livre des peintres* [1] écrivait, en faisant allusion à ce poème perdu dont il soulignait l'intérêt :

> Je me souviens qu'autrefois mon maître Lucas de Heere, de Gand, s'était mis à écrire en vers le sujet de la vie des célèbres peintres ; mais l'œuvre s'étant égarée, il n'y a guère d'espoir qu'elle revienne un jour. Elle m'eut grandement servi, car j'ai eu des peines infinies à rechercher et à me procurer bon nombre de mes renseignements.

En donnant des extraits de ce manuscrit, Delbecq précisait où il l'avait trouvé. Dans le texte français de l'article, il racontait que le manuscrit, longtemps égaré, existait dans la collection de livres de M. de Potter à Gand, dont on faisait la vente en 1824. Malheureusement, ce manuscrit n'y figure nullement. De Goesin, le rédacteur du Catalogue [2] des livres laissés par Louis de Potter (vente faite à Gand les 11 et 12 mai 1824, mentionne seulement, sous le n° 9, une œuvre de Luc Dheere *(sic)* intitulée : *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornements divers*. Du manuscrit il n'est pas question. Delbecq prétend que

1. Carel van Mander, *Le livre des peintres*, éd. Hymans. Paris, 1884, p. 22.
2. Bibl. nat., Δ 38633.

les héritiers le possèdent probablement encore. Et il ajoute qu'en le feuilletant à la hâte, il a recueilli des dates et des noms qui lui permettent de faire un tableau chronologique de nos peintres graveurs. Il estime que ce manuscrit a été composé d'après des sources authentiques.

Les héritiers l'avaient-ils retiré avant la vente, ou Delbecq était-il un mystificateur ? C'est seulement en 1898 que l'auteur du poème de Luc de Heere fut démasqué comme faussaire par M. Victor van der Haegen, archiviste de Gand. Celui-ci démontra, dans un remarquable mémoire [1], que cette composition de Luc de Heere était une supercherie. Certains vers et certaines idées étaient imités d'une de ses œuvres intitulée : *Den Hof en boomgard der poesien, inhoudende meniglerley soorten van poetikelike blommen, te Ghent*, anno MDLXV. Cette première édition, qui se trouve à la bibliothèque de Gand, contient une ode connue aux frères van Eyck. M. van der Haegen établit, avec précision et pénétration, que les vers du prétendu manuscrit avaient été pris, non dans cette première édition, mais dans une seconde, postérieure à sa mort, et insérée dans le livre de Carel van Mander, *Schilderbok*, en 1603. Ainsi, la poésie de Luc de Heere avait été tirée d'un texte arrangé par Van Mander. Et M. van der Haegen concluait avec beaucoup de justesse : « La fraude est-elle assez manifeste ? Voyez-vous Luc de Heere reprenant ses propres idées dans un texte transformé après sa mort par Van Mander. » Nous ne pouvons donner ici, dans tous leurs détails, les preuves par lesquelles l'archiviste de Gand établissait que le document avait été fabriqué.

Quel était l'auteur de cette fraude ? L'archiviste van der Haeghen, sans accuser formellement Delbecq d'en être coupable, laisse entendre qu'il y a de fortes présomptions contre lui. Jean-Baptiste Delbecq n'était pas seulement un collectionneur d'estampes, mais un professeur très habile dans la calligraphie. Il lui

1. Victor van der Haeghen, *Mémoire sur des documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands*. Mémoires de l'Académie -vale de Belgique, t. LVIII, Bruxelles, 1899.

était donc facile d'employer ses talents à ce genre de travaux. Nous savons qu'il était même un spécialiste très remarquable dans les contrefaçons. Une enquête a été faite à Gand par M. Édouard Michel, qui nous a permis d'éclaircir cette question obscure. Par respect pour les familles de ceux qui ont été mêlés à cette fabrication de document, nous croyons devoir nous abstenir de révéler toutes les complications et les ramifications qu'elle comportait. Mais la conclusion qui s'en dégage est bien nette. Le faux est indéniable et l'auteur de la fraude ne peut être que Delbecq. C'est l'opinion de critiques autorisés comme M. de Bastelaer, le distingué conservateur des Estampes de Bruxelles. Et l'on songe avec étonnement à l'admiration que témoignaient pour la personnalité de Delbecq des experts sérieux comme Duchesne [1] et Thoré [2], le rédacteur du catalogue de la collection Delbecq. Il y a, dans l'éloge de Thoré, une observation intéressante. A propos d'un numéro du catalogue se rapportant à une collection d'anciens papiers de lin à filigranes, depuis 1368 jusqu'en 1600, Thoré écrit : « Cette collection curieuse a été formée par Delbecq avec des papiers extraits de registres ayant date authentique. M. Delbecq avait compris l'importance d'une collection de cette espèce pour se précautionner contre les tirages modernes ». A-t-il réellement fabriqué le manuscrit, ou a-t-il inventé les citations ? Voilà une question qui n'est pas élucidée.

Il est plus facile de saisir les raisons pour lesquelles un amateur aussi éclairé avait compromis sa réputation au risque de passer pour un faussaire. Il explique lui-même les causes qui l'ont déterminé à agir ainsi. Il veut prouver que les Flamands ont les premiers découvert la gravure, et ce prétendu manuscrit de Luc de Heere lui sert d'argument pour sa thèse. « Puisque Van Mander, écrit-il [3], est toujours cité par les écrivains allemands, quand ils

1. *Voyage d'un iconophile.*
2. *Catalogue de la collection Delbecq,* par Delande et Thoré (Alliance des Arts, 1845).
3. *Bulletin des Arts,* 1845, p. 152.

veulent prouver que l'Allemagne a connu, avant la vieille Néerlande, le secret de la gravure en bois, citons à notre tour Van Mander pour réfuter Heinecken ».

De certains passages de Luc de Heere, il déduit que la vieille Néerlande avait ses peintres graveurs au XIVe siècle. Son but est de glorifier les maîtres de son pays. L'excuse de son faux est son ardent patriotisme.

Ce n'était pas la première fois que, pour soutenir la thèse de l'origine néerlando-flamande de la gravure, un faux était commis. Heinecken [1], au XVIIIe siècle, racontait que Jacques de Jonghe n'avait pas hésité, pour démontrer que la ville de Harlem était le centre de la typographie, à falsifier un texte de Carl van Mander.

Cette idée que les Pays-Bas ont trouvé non seulement la typographie, mais la gravure a été défendue d'une manière plus scientifique par Meerman [2] et surtout par Léon de Laborde [3]. Cinq ans avant la publication du prétendu poème de Luc de Heere, il faisait connaître ses raisons de croire « que les Pays-Bas furent le berceau des premières tentatives de reproduction par l'impression des gravures ». Léon de Laborde donnait un tableau de ce qu'étaient les Pays-Bas à la fin du XIVe siècle et de leur activité dans toutes les branches de l'industrie et dans les arts.

La soi-disant découverte de Delbecq fournissait des arguments décisifs aux partisans de la priorité des Pays-Bas dans l'invention de la gravure. Sans examiner le manuscrit cité, sans en critiquer l'authenticité, sans vérifier les assertions de Delbecq, plusieurs écrivains compétents se laissèrent duper par lui pendant près d'un demi-siècle et reprirent sa théorie.

Reiffenberg [4] affirmait que la cause des Pays-Bas dans la ques-

1. Heinecken, *Idée générale d'une collection d'estampes*. Leipzig et Vienne, 1771, p. 283 (note).
2. Meerman, *De l'invention de l'imprimerie*, 1809.
3. Laborde (Léon de), *Débuts de l'imprimerie à Strasbourg*. Paris, 1840.
4. Reiffenberg, *Le bibliophile belge*. Bruxelles, 1846, t. III, p. 17.

tion de l'invention de la gravure et de l'imprimerie gagnait du terrain. « Le système de M. le comte de Laborde, disait-il, s'affermit et se confirme par des notes fort curieuses, trouvées parmi les papiers de feu M. Delbecq, de Gand. » Il en citait des fragments avec enthousiasme et terminait : « On peut conclure que, suivant Luc de Heere, la gravure et l'impression ont été pratiquées aux Pays-Bas au commencement du XVe siècle et même à la fin du XIVe siècle. »

Reiffenberg n'est pas le seul qui ait cru à l'authenticité du poème de Luc de Heere. Philippe Blommaert [1] en donnait des extraits dans un article et dans un de ses livres [2]. Ruelens [3], dans ses notes sur un ouvrage de Crowe et de Cavalcaselle, exprimait le vœu que « le possesseur du manuscrit voulût bien le remettre en lumière ». Évrard (pseudonyme du baron Wittert [4]), lui consacrait une longue brochure. Henry Hymans, dans son édition du *Livre des peintres* [5], regrette de n'avoir pu se procurer le poème de Luc de Heere et rapporte à ce propos ce que disait de Busscher : « La connaissance que l'on acquit de l'importance de ce curieux document augmente le regret d'en avoir perdu la trace. On espéra un instant que le manuscrit était entré dans la bibliothèque de Guillaume II, roi de Hollande. Cet espoir fut déçu. » Plus récemment, le critique d'art anglais Lionel Cust [6] exprimait l'avis que le manuscrit introuvable était peut-être dans quelque bibliothèque privée, en Grande-Bretagne.

La liste des savants, victimes de Delbecq, aurait continué à s'allonger, lorsque M. Van der Haeghen vint et démontra le truquage du fameux manuscrit d'une manière péremptoire, dans le

1. *Annales de la Société des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*, 1851-52.
2. Blommaert, *De nederduitsch schryvers van Gent.* 1861.
3. Ruelens, *Annotations sur l'ouvrage de J.-A. Crowe et G.-B. Cavalcaselle. Les anciens peintres flamands.* Bruxelles, 1862, t. II.
4. Évrard, *Une gravure de* 1389. Liége, 1878.
5. Hymans, édition du *Livre des peintres* de Carel van Mander. Paris, 1884, t. II, p. 5.
6. *The Magazine of art*, août 1891.

mémoire cité de 1898. Trois ans plus tard [1], il y faisait une nouvelle allusion, en insistant sur ce faux.

Il semblait que la question fût close, que les arguments de M. Van der Haeghen fussent indiscutables et qu'aucun savant ne dût se laisser désormais tromper par l'existence de ce poème. Il n'en est rien. Le faux n'a-t-il pas été suffisamment établi ou le mémoire de M. Van der Haeghen n'a-t-il pas été connu de certains érudits ? Ce qui est sûr, c'est que l'un d'eux, qui s'est fait une réputation justifiée dans l'histoire de la gravure, Henri Bouchot [2], signale encore, en 1903, les fameux vers de Luc de Heere et leur prête une grande attention pour l'étude de la gravure au XIVe siècle dans les Pays-Bas. Il cite un nommé Jean de Liège à cette époque et il ajoute :

Nous devons mentionner un opuscule relatif à la gravure incunable dans les pays liégeois. Dans ce pays, qui a été le centre producteur le plus célèbre du moyen âge, les gravures du XIVe siècle ont été célébrées en vers (et il nomme, en précisant, Luc de Heere, auteur d'un poème didactique publié et traduit par Delbecq dans le *Bulletin de l'Alliance des Arts*, 1845). Si nous en croyions Luc de Heere, dit-il, le poète flamand qui se montre assez précis et affirmatif, l'art de la gravure aurait eu un représentant à Liége au milieu du XIVe siècle. C'était un nommé Hubrecht. Un autre Engelbert vivait à la fin du siècle, contemporain du peintre Cornelis, lequel gravait sur bois pour les cartiers.

Les remarques de Bouchot ont passé inaperçues. M. Van der Haeghen, qui est mort en 1916, ne les a sans doute jamais lues, car il en aurait relevé l'inexactitude.

Les arguments qu'il a donnés sont bien décisifs. La thèse de M. Van der Haeghen est incontestée, de l'avis de savants autorisés comme M. Bastelaer et M. Paul Bergmans, bibliothécaire et professeur de l'Université de Gand. L'enquête, qu'ils ont bien voulu nous faciliter, nous permet de considérer comme définiti-

1. Van der Haeghen. *Luc de Heere. Ses œuvres. Bibliographie.* Gand, 1901 (Bibliotheca Belgica).

2. Bouchot (Henri), *Deux cents incunables xylographiques du département des estampes*. Paris, 1903, p. 174.



Le « Bois Protat ».
Fragment d'une crucifixion (entre 1370 et 1390).

vement terminée cette fâcheuse histoire de fraude et d'empêcher d'autres historiens de continuer à s'y laisser prendre. Dans une notice consacrée à un compatriote et un contemporain de Delbecq, un autre faussaire, Théodore Schellinck, [1] auteur d'une *Biographie des Gantois illustres*, qui est aussi une mystification littéraire, M. Van der Haeghen constatait avec regret que toutes ces falsifications se sont si bien infiltrées dans des ouvrages scientifiques, qu'on n'arrive pas à les extirper complètement. L'ignorance où l'on est encore du faux Delbecq en est un témoignage.

On peut soutenir qu'il y a là beaucoup de bruit pour rien. Mais, au moment où tant de pays se disputent l'honneur d'avoir inventé la gravure et placent au-dessus de l'amour-propre national le respect pour la vérité, on ne peut laisser un faussaire embarrasser les savants par de telles supercheries, et c'est un devoir de démasquer ces sortes de fabrications [2].

1. *Biographie nationale de Belgique*, 1911-1913, XXI.

2. Il ne faudrait pas conclure du faux document cité qu'à la fin du XIVe siècle le procédé de reproduction des images était seul trouvé, qu'il y avait des matrices, des estampilles, des fers, des bois, des plaques, mais non des estampes, c'est-à-dire des épreuves tirées sur papier. Nous avons eu l'occasion, peu de temps après cette communication, de présenter, en 1923, au congrès des bibliothécaires et bibliophiles, une gravure sur bois représentant un *Portement de croix* qui, par la technique, le style, les costumes des personnages s'apparente au morceau de bois dit : « Protat », découvert par Bouchot et daté par lui de 1370 environ.

LE STYLE FRANÇAIS
DES XYLOGRAPHIES PRIMITIVES

COMMUNICATION DE M. PIERRE GUSMAN

La question d'origine, surtout de priorité, pour les incunables xylographiques, a excité la curiosité des érudits, particulièrement des deux côtés du Rhin, et la polémique n'était pas éteinte quand la grande guerre éclata. Sur les bords de la Sprée les conclusions étaient pro-allemandes ; sur les bords de la Seine, ces prétentions semblaient fondre comme neige au soleil. Fût-ce la lumière absolue ? Cela, nous allons l'examiner, avec méthode, avec impartialité.

M. Henri Bouchot a, l'un des premiers, osé protester contre des interprétations trop intéressées ; il a compris la nécessité de débrouiller l'écheveau des xylographies primitives, et a passé au crible de sa critique des assertions bénévolement acceptées jusque-là.

Déterminer le style français des xylographies primitives fait l'objet d'un travail en préparation, et j'ai l'honneur aujourd'hui de présenter le résumé de ce travail.

Le nombre des incunables xylographiques est assez élevé, — près de deux mille, — leur style est aussi divers que les pays d'origine et que les époques de fabrication ; aussi nous ne nous occuperons que des gravures sur bois, qui ont paru à tous, indiscutablement, être les premiers exemples du genre.

Ces très vieilles gravures, exclusivement religieuses, au nombre

d'une vingtaine environ, portent, comme caractère distinctif, des plis d'étoffes exprimés par un *sinus bouclé*, manière schématique qui devait s'éteindre avec un style dont la floraison dura plus d'un siècle.

Ce *sinus bouclé*, occasionné par le développement des plis d'étoffes de laine et de lin, fut remplacé, au cours du XVe siècle, par un *sinus brisé*, ou crochet carré, avec lequel les graveurs des Flandres, et, plus tard, de l'Allemagne, traduisirent les plis des étoffes de brocard et de soie, fabriquées dans les Flandres, et que le goût du luxe répandit.

Avec les images au *sinus bouclé*, que le temps a épargnées, on crut à l'existence d'un « maître aux plis en boucles ». Or, cette idée ne correspond pas à la réalité. Toutes ces images imprimées sur papier ne sont pas taillées de la même manière, paraissent être l'ouvrage d'artisans de régions diverses, quoique voisines, et un laps de temps a dû s'écouler entre la fabrication de plusieurs d'entre elles. Et, cependant, toutes ont obéi à une même directive, au cours du XIVe siècle.

La plupart de ces gravures ont été trouvées en Souabe, en Bavière, au Tyrol, en Autriche et en France, et proviennent de monastères où elles étaient collées sur les gardes de livres manuscrits : ainsi à Mondsee, à Tegernsee, à Buxheim, à Ebrach, etc. En principe, le lieu de conservation n'implique qu'un titre de propriété, non pas obligatoirement le lieu de production, et là est une partie du problème.

Il convient donc, tout d'abord, de s'enquérir en quels milieux, et non en quels lieux, ces images ont bien pu éclore, et surtout quel style les a inspirées.

Constatons que, dans aucun couvent situé hors de France, on n'a retrouvé les planches qui ont servi à l'impression des images du XIVe siècle, époque certaine des gravures en question.

En France, il existe le xylographe original d'une *Crucifixion*, dit le bois Protat (à Mâcon), découvert avec d'autres planches tombées en poussière, et provenant de l'abbaye cistercienne de la

Ferté. Nous connaissons la magistrale étude que M. H. Bouchot a consacrée à cet incunable, sous le titre : *Un ancêtre de la gravure sur bois.* Nul doute que d'autres monastères de France n'aient collectionné ou fabriqué des images, détruites pendant les sacs de la Réforme et de la Révolution. Les archéologues allemands, qui ont étudié ces gravures, n'ont pas assez tenu compte du rôle important dévolu, de 1250 à 1380 environ, aux ordres religieux dont les filiales couvraient la chrétienté. Une étude approfondie sur les couvents français établis à l'étranger, apporterait certainement quelques lumières nouvelles.

M. Renouvier, par exemple, est d'avis « que les moines, qui prenaient tant de soin d'exciter la foi religieuse au moyen d'images, eurent recours de bonne heure aux feuilles de gravure ». M. Bouchot, lui aussi, nous dit : « Au temps où les Allemands placent l'exécution de certaines pièces — soit 1370-1380 — il n'y avait que les cloîtres français qui les pussent tailler dans cette esthétique particulière, et qui, bien mieux, pussent les répandre dans le monde à cause des papes français d'Avignon et de leur qualité de chefs d'ordre, directeurs de la foi, des consciences et des arts pieux. »

Un Autrichien, le Dr Ilg, qui fut directeur des collections impériales de Vienne, a rendu un hommage significatif aux monastères de fondation française du Tyrol, de la Vieille-Bavière, de la Bohême, de Hongrie et d'Autriche. Nous avons profité de ses recherches.

Tout comme les moines boudhistes, les moines catholiques ayant fait servir l'image aux besoins de leur propagande, il n'y eut pas de pèlerinage célèbre, entretenu par les couvents, qui n'ait eu ses images protectrices à distribuer, et que le pèlerin rapportait en souvenir. Et ce sont ces images de piété et de préservation, que nous retrouvons aujourd'hui dans les livres anciens et dans les coffres de voyage.

De l'avis de tous ceux qui se sont occupés du rôle artistique des couvents, l'Ordre de Cîteaux et l'Ordre de Cluny ont une place d'honneur. Et, où l'influence de ces couvents était établie, le même

esprit dût prévaloir. Dans beaucoup de lieux, les Cisterciens étaient dits Bénédictins ; mais il y eut aussi des abbayes de Bénédictins, qui ne dépendaient pas de Cîteaux, ni même de Cluny.

En Allemagne, en Bohême, en Hongrie, en Autriche, il y eut cent-neuf couvents pris en possession ou fondés par les Cisterciens. En l'année 1300, on comptait sept cents abbayes de Cisterciens et plus encore de monastères de femmes du même ordre. Les Clunisiens qui, au début du XIIe siècle, possédaient deux mille monastères, avaient une province spéciale d'Allemagne, qui englobait aussi la Suisse, le comté de Bourgogne et la Lorraine. Et, tous les ans pour la France, tous les trois ans pour les pays limitrophes, tous les sept ans pour les régions lointaines comme la Palestine, les abbés se rendaient au Chapitre général français. Ce mécanisme périodique assurait l'unité de vie, de goût et d'esprit.

Ainsi, dans la liste des filiales étrangères de Cîteaux, nous relevons Tegenrsee, Ebrach, dépendant directement de La Ferté. D'autres maisons françaises possédaient des filiales analogues.

M. Ilg écrivait, en 1882 [1], qu'en Autriche et en Vieille-Bavière, il n'existait pas moins de quatre-vingt-cinq cloîtres dont la population, du XIe au XIIIe siècle, et surtout au début, se composait en majeure partie de moines français de l'ordre des Prémontrés et de Cîteaux.

Nous voyons alors le supérieur de Tegernsee commander des peintures sur verre à un artiste de l'abbaye de Saint-Emmeran, à Ratisbonne, et, plus tard, le peintre-verrier Eberhard, de Tegernsee, peint à Klosternenburg, à la chapelle Speciosa. Or M. Ilg, qui cite de nombreuses références, se demande où les moines de Tegernsee ont appris le grand art de la peinture sur verre. Il n'hésite pas à déclarer : « C'est de l'autre côté du Rhin qu'est venue la première initiation. »

Des comparaisons faites entre les grisailles de Heiligenkreuz et

1. *De l'influence de la France sur l'art roman en Autriche.* L'Art, 1882, t. II, pp. 177, 239, 257.

celles de plusieurs églises de France, ont démontré que ces grisailles — c'est M. Ilg qui parle — ont dû être exécutées, soit par des artistes français, soit par des moines autrichiens ayant étudié en France. Aucun des autres pays avec lesquels l'Autriche était alors en relation, n'avait pu leur offrir les modèles qu'ils ont imités. L'histoire de l'abbaye de Saint-Florian (entre Enns et Linz) est curieuse à consulter sous ce rapport.

Parmi les nombreux artistes que les monastères ont dû employer, il en est un assez connu : Villard de Honnecourt qui voyagea jusqu'en Hongrie et y travailla à la fin du XIIIe siècle. Et l'album qu'il rapporta de ses voyages nous sera d'un grand secours. L'arrivée de Villard en Hongrie coïncide avec l'établissement de certains couvents de Cisterciens, ainsi que le fait remarquer M. Enlart dans un article. Du reste, parmi les dessins de Villard, plusieurs se rapportent à des moines et à des plans d'églises cisterciennes.

Pour les miniatures, c'est encore la France qui est l'initiatrice d'un renouveau, aussi M. Jard Spinger, de Berlin, dit-il qu'à la fin du moyen âge, « l'enluminure comme l'architecture n'est pas d'origine allemande ; la France est le pays dirigeant et la nouvelle manière en est venue. »

Quels sont maintenant les documents qui ont contribué à établir le style des incunables xylographiques pendant le XIVe siècle ?

Nous n'avons en France que l'embarras du choix. De nombreux vitraux, dessins, miniatures, voire des sculptures, des XIIIe et XIVe siècles, nous apportent la lumière ; œuvres exclusivement françaises de formule, écloses sur le sol de France, modèles initiateurs de l'étranger.

Parmi les verrières dont nous pourrions multiplier les exemples et dont les plis à *sinus bouclés* sont absolument caractéristiques, nous pouvons citer un vitrail de 1256, de l'église du Mans, représentant le *moine Guillaume Roland* et la *Mort de la Vierge.* La cathédrale de Chartes, à elle seule, offre une collection de figures, en nombre considérable, où le pli bouclé est manifeste : œuvres des XIIIe et XIVe siècles. A Laon, à Dijon, à Lyon, à Reims, à Paris,

à Mulhouse, à Bourges, etc., nous retrouvons les mêmes éléments d'information. Au XVe siècle, le *sinus bouclé* disparaît du carton de vitrail.

Le vitrail, du reste, donne parfaitement l'esprit de l'art d'une époque, car son dessin est synthétique ; il est réduit à sa plus simple expression schématique : le trait du carton de vitrail est un excellent dessin que le xylographe traduirait à merveille.



Pli a sinus bouclé
d'après un vitrail de la cathédrale de Laon.

Le même esprit synthétique du pli bouclé se retrouve à un suprême degré dans les dessins des XIIIe et XIVe siècles, particulièrement dans l'album de Villard de Honnecourt : dessins admirables d'allure, de style et de grâce, aux lignes sobres et élégantes, dont on ne fait pas assez de cas. Certains dessins font penser à des traductions chrétiennes d'œuvres de la Grèce de Périclès ; d'autres, d'après nature, semblent être vus avec l'œil d'un Hokusaï.

Tous les sujets traités par Villard, quelle que soit l'origine du modèle, sont produits selon un même style de dessin : tous les plis

sont exprimés avec le *sinus bouclé* aussi caractérisé que dans les cartons de vitraux, aussi écrit que dans les incunables les plus représentatifs du genre.

Puisque nous retrouvons le même graphisme aux dessins de Villard, aux vitraux de Chartres, de Laon, du Mans, etc., il est certain que cette manière, adoptée aussi pour les images imprimées, est le criterium graphique d'une école, et non la fantaisie d'un artiste isolé, même d'un groupe. Il n'y a donc pas lieu de parler d'un « maître aux plis en boucles », mais de mettre en évidence un style absolument français d'esprit, de 1250 à 1380 environ.

Quant aux miniatures, le type le plus complet dans le genre, se trouve dans la *Vie et l'histoire de Saint-Denys*, dont les miniatures ont été exécutées, en 1250, à l'abbaye de Saint-Denis. (Nouv. acq. franç. 1098). Dans la *Légende de Saint-Denys* (mss. fr. 2090-2092) aux miniatures du moine Yves, de la même abbaye, en 1317, un même style dans les plis se manifeste. Le livre historié du *Voyage de Jean de Mandeville* (nouv. acq. fr. 4515), sous Charles V, ainsi que le *Parement de Narbonne* de 1374 (musée du Louvre), montrent la pérennité d'une manière qui s'adoucissait au contact des œuvres de l'école siennoise.

Nous tournant ensuite vers la sculpture, un même esprit pénètre aux plis des vêtements. Certes, là, l'art s'épanouit dans toute sa plénitude, et il ne peut être question de conception schématique. Mais, si Villard de Honnecourt, en copiant des statues antiques ou exécutées de son temps, traduit le *sinus bouclé*, c'est qu'en somme cette forme spéciale existe dans ces statues : le dessinateur l'a simplement dégagée.

J'en ai fait l'expérience en calquant des photographies de statues du XIVe siècle français, et j'ai été amené, malgré moi, à traduire les plis de façon analogue à celle de Villard, en suivant simplement avec un trait la forme sinueuse de la boucle où l'étoffe se brise. Et, curieuse remarque, les frises du Parthénon offrent, dans de nombreuses figures, des *sinus* qui, schématisés, apportent la boucle que nous étudions.

Les sources du *sinus bouclé*, étant, au résumé, assez limpides, on peut s'étonner que les érudits n'aient pas fait plus tôt cette



Miniature de la *Vie et l'histoire de Saint Denys.*

importante constatation, base même de la question. Comme conséquence, ces savants ont eu aussi quelque crainte à désigner des

dates un peu éloignées. A peine parle-t-on du milieu du XIVe siècle, pour les types les plus anciens.

En principe, rien, pas plus le papier employé que l'encrage, n'empêche de placer un certain nombre de ces images dans la première moitié du XIVe siècle. Aucune bonne raison pour ne pas admettre qu'une image vénérable, trouvée collée sur la couverture d'un manuscrit de 1410, — comme le cas se présente plusieurs fois ici, — n'ait été exécutée près de cinquante ans plus tôt. Cette conservation n'a rien d'anormal, surtout pour une image appartenant à un couvent, et dont le modèle d'inspiration était antérieur à 1250. Quant à l'usage de la xylographie, on en trouve l'usage dès le IVe siècle de l'Égypte copte.

Même s'il était démontré que plusieurs des xylographies primitives occidentales ne puissent remonter plus loin que 1350, il n'en reste pas moins acquis que le style dont elles font preuve a existé, de la moitié du XIIIe siècle à la fin du XIVe siècle, et que ce style a eu des interprètes modestes dans les centres monastiques où se développait la tradition française.

Il est tout naturel de penser aussi que les couvents d'un même ordre, conservateurs des arts, vécurent sur un fonds commun de modèles d'images et que ce fonds devait être encore utilisé dans les pays éloignés de France, quand un nouveau style commençait à poindre. Car nous avons remarqué que l'image populaire ou religieuse est toujours en retard, quant au style, si on la compare aux productions de l'art officiellement en cours. C'est pourquoi nous ne devons pas rechercher un parallélisme trop étroit entre les incunables xylographiques et les grands travaux artistiques qui leur sont contemporains. L'image, œuvre d'artisans obscurs, de couvents fermés, ne pouvait que suivre la formule importée dans les pays ouverts à l'activité des moines français. Rappelons ici que l'on a vu, en plein XVIe siècle, en France, à Venise et ailleurs, des images religieuses être imprimées sur des bois de 1480. Ces publications tardives n'ont rien d'anormal.

Donc, tout en faisant la part de la migration des modèles, des

besoins locaux et des dévotions régionales, on reconnaît que l'imagerie religieuse de la fin du moyen âge, en France, en Souabe, en Bavière, en Petite-Bourgogne, en Autriche, au Tyrol, en Hongrie et en Bohême, fut conçue selon une même formule graphique, en quelque sorte cosmopolite, celle que surent lui imprimer les couvents dont le berceau principal était en France ; celle que les moines colonisateurs exportaient et que des artistes comme Villard de Honnecourt ont fixée, lui le véritable « maître aux plis en boucles ».

Dans les conditions où la question est posée, on doit reconnaître que toutes les dates déterminées jusqu'ici ne sont qu'hypothèse à cinquante ans près.

En dépit des opinions, il semble aussi qu'aucun pays ne peut revendiquer la priorité de la gravure, de la taille du bois, de la xylographie en Occident, car, de l'avis général, ces gravures sont ouvrage de couvents qui ne connaissaient pas les divisions territoriales politiques et qui étaient régis provincialement sous le contrôle des chefs d'ordre français. Et quelles régions avaient le plus besoin d'images sinon celles que les moines français administrèrent spirituellement ?

Si donc la priorité du style peut être réclamée pour la France à juste titre, on ne peut établir qu'il en soit de même pour la gravure de toutes les images aux plis à *sinus bouclé* que nous connaissons. Indubitablement, il est des bois anciens qui ont été gravés dans les couvents du Salzkammergut, de l'Autriche ou de la Bohême [1].

Maintenant, il faut le reconnaître, on exagère singulièrement l'importance donnée en faveur des bois primitifs. Son rôle, négatif,

1. Ainsi, nous serions porté à écrire que le bois représentant *Jésus au Jardin des Olives* (Bouchot, pl. 9 ; Schreiber, 185), dérive directement du tableau peint vers 1360 par un artiste de l'école italo-bohémienne et conservé au *Rudolfinum* de Prague. Ce même sujet a été éxécuté à Paris en 1351, par le sculpteur Jean Le Bouteiller ; nous le voyons encore aux verrières de l'église de Niederhaslach et de Saint-Germain l'Auxerrois à Paris.

se bornait simplement à *épargner* avec un canif les traits dessinés préalablement sur la planche, que l'on champlevait ensuite à la gouge. Or, notre expérience technique nous permet d'affirmer qu'une gravure aussi élémentairement comprise peut être exécutée par toute personne un peu adroite de ses mains, après quelques essais. Combien de nos soldats, pendant la grande guerre, se sont improvisés graveurs sur bois, pour passer le temps entre deux combats !

Tout menuisier, tel Baudet de Dijon, qui, au XIVe siècle, « taille des tables à la devise de Beaumetz », et mieux encore, tout sculpteur sur bois était apte du premier coup, à tailler des « molles », des « formes », avec les outils qui lui étaient familiers. Tout Frère lai, comme le *frater laycus Luger incisor lignorum,* de Noerdlingen, en 1398, pouvait graver, en taille d'épargne sur bois de fil, des images religieuses semblables à celles qui nous occupent. Dans ce cas, le graveur ne saurait être l'auteur du dessin. Ce dessin, très supérieur, était exécuté d'après des modèles locaux ou combinés, et les couvents possédaient assez d' « escrivains de forme », de dessinateurs, de miniaturistes capables de transcrire sur bois l'image destinée à être *épargnée* par l'outil. Certains ont pu graver eux-mêmes leurs dessins. Cependant, devant la passivité de procédé, il ne saurait être question d'un style de gravure, mais d'un style de dessins, puisque le graveur, fut-il l'auteur de ce dessin, ne créait pas, n'interprétait même pas : il ne faisait que suivre des traits en les épargnant.

Ce qu'il est essentiel de préciser, c'est que le caractère d'une gravure en fac-similé est tellement inhérent au style du dessin, qu'ainsi un bois, au trait, dessiné par Albert Dürer, gravé par un Japonais, resterait quand même une œuvre allemande, identique dans tous ses détails au bois du graveur que Dürer employa. L'opération est mathématique, aussi fidèle en ses fins qu'une zincographie faite de nos jours.

Donc, il est bien clair qu'un dessin de style français, ce dessin eut-il été gravé au XIVe siècle par un moine étranger, reste œuvre

française. Ces constatations techniques ne peuvent que nous convaincre du peu de fond qu'il faut faire de certaines assertions qui manquaient par la base, et qui n'ont fait qu'embrouiller la question.

En terminant, nous constaterons que la France monastique, à la fin du moyen âge, était encore en mesure d'assurer la diffusion d'un style français, dont l'imagerie fut la vulgarisatrice, ou du moins reste l'humble témoignage. Le vieux style de Reims, de Chartres, de Paris, de Laon, y fleurit avec persistance, et ce style, de 1250 à 1380, en France comme dans l'Europe centrale, embellissait les abbayes, les cathédrales et les verrières, où il célébrait éloquemment le génie de la « douce France » d'alors.

N. B. — Quant aux lieux de fabrication, le problème n'est pas encore résolu ; le sera-t-il jamais ? Cependant nous espérons qu'un jour prochain, une solution pourra satisfaire dans la mesure du possible.

XYLOGRAPHIES DU XIVe SIÈCLE, avec *Sinus bouclé* :

Jésus au Jardin des Oliviers (Paris) (Schreiber, 185).
Saint Bénigne (Paris) (Schreiber, 1315).
Saint Wolfgang (Paris, Rothschild) (Schreiber, 1734).
Saint Christophe (Berlin) (Schreiber, 1352).
Sainte Dorothée (Munich) (Schreiber, 1395).
Sainte Dorothée (Munich) (Schreiber, 1394).
Le couronnement de Marie (Munich) (Schreiber, 727).
La mort de Marie (Munich) (Schreiber, 709).
Le repos de la Sainte Famille (Vienne) (Schreiber, 637).
Annonciation (Munich) (Schreiber, 51 et 65).
Nativité (Munich) (Schreiber, 51 et 65).
Quatre saints (Munich) (Schreiber, 1771).
Calvaire (Munich) (Schreiber 399).
Calvaire (Munich) (Schreiber, 389).
Christ en croix (Nuremberg et Munich) (Schreiber, 932).
Saint Christophe (Berlin) (Schreiber, 1352).
Saint Wolfgang (Berlin) (Schreiber, 1733).
Sainte Barbe et sainte Catherine (Berlin) (Lehrs).
Saint Sébastien (Munich) (Schreiber, 1677).
Annonciation (Rouen, Dutuit, Schreiber, 34).
Le portement de Croix (Paris, Rothschild).

LE THÈME DES RUINES DANS LA RENAISSANCE FRANÇAISE

COMMUNICATION DE M. RENÉ SCHNEIDER
Professeur-adjoint à la Sorbonne.

Il est sans doute superflu d'insister sur l'intérêt d'un thème qui joint au reflet de la beauté monumentale le grand effet décoratif, un pittoresque varié, un pouvoir sûr d'évocation. Sa fortune a été brillante dans l'art, et dure encore. Le moyen âge, qui est un monde nouveau, n'a pas connu cette poésie concrète et actuelle du passé. C'est la Renaissance italienne qui devait la créer, sur le sol antique, dans la Ville « éternelle », où les vestiges de monuments se pressaient encore au XVIe siècle comme les témoins indestructibles, bien que mutilés, de la grandeur romaine. Mais nos Français ont contribué à vulgariser, dans l'Italie même et en France, ces prestiges, et à composer ce motif artistique si expressif, qui transformera le paysage classique. On oublie trop surtout la part des graveurs : leurs petits feuillets ont transporté partout l'image de ces masses immobiles, que l'on voulait croire propres à Rome.

I. — C'est dans la seconde moitié du XVIe siècle seulement, en pleine ferveur pour l'antique, que les yeux s'ouvrent à cette beauté grandiose. Mais il semble que la science ait précédé la poésie. L'Italie de Masaccio, puis de Brunellesco, s'adonne passionnément

à la perspective, l'art abstrait, spéculatif, fait de certitude, qui crée de l'espace et le jalonne. Mensonge merveilleux parce qu'il est savant ! Il enivre d'orgueil les artistes d'alors ; ils se sentent les maîtres souverains de l'illusion, par règles et par principes. Il est devenu en architecture, dans la sculpture du bas-relief, dans la peinture, l'obsession des Florentins, puis de tous ceux qui de Padoue à Naples cherchent, par des rapports de lignes et de plans, à satisfaire le sens tout moderne de la profondeur. Alors il est curieux de voir nos artistes, plus ou moins italianisés, faire servir la ruine à la perspective. Si le monument intact peut s'y prêter, à plus forte raison le monument brisé, qui laisse voir dans ses flancs des fuites, des décrochements, des détours, où se pourchassent la lumière et l'ombre.

A ces artifices, nouveaux chez nous, Du Cerceau consacre ses *Vues d'Optique* [1]. Ce sont vingt petites gravures rondes où s'inscrivent des temples, des portiques à colonnades compliquées, qui s'éloignent sur des plans multiples. Pour atteindre les fonds, il semble qu'il faudrait des pas et des pas dans ces solitudes majestueuses et dévastées. Dans un palais splendide, deux tours d'escaliers, crevées, laissent voir la vis de saint Gilles, legs du moyen âge, virevolter habilement selon des règles infaillibles arrêtées par la science nouvelle. La netteté de ces édifices les ferait croire en construction ; mais des débris de colonnes, des herbes folles disent çà et là la vétusté, qui n'est d'ailleurs qu'un prétexte. Sous le fronton d'un de ces étranges monuments, Du Cerceau a gravé l'inscription mélancolique : *Quondam fuit ingens Ilion.* Elle se retrouve sur une estampe du graveur lucquois contemporain, Crecchi, et il est possible que ses *Vues d'optique* soient copiées de cet Italien.

Plus original est le fameux « Grand païsage » qui illustre, avec d'autres bois, le *Livre de Perspective* de Jean Cousin (1560). Cet énorme temple est bien « une manière de descente quadrangulaire

1. Aureliœ, 1551.

ayant quatre faces, esquelles y a degrez pour descendre jusques au centre d'icelle quadrature » ; mais ses cassures arrêtent et font repartir la ligne, des frondaisons l'amortissent ; sur la colline lointaine de grands débris se dressent pour solliciter l'imagination.

Les trois Français qui travaillent alors à Lyon demandent aussi aux ravages du temps de poétiser, ou même de faire naître les virtuosités « optiques ». La paradoxale *Nativité* de Jean de Gourmont, au Louvre, provenant du château d'Écouen et peinte probablement pour le connétable de Montmorency, est une gravure de perspective transposée en tableau : au-dessus de la Vierge et de l'Enfant se prolongent, en diminuant comme il convient, des forêts de piliers, de colonnes, de voûtes et d'escaliers, congrûment cassés pour nous permettre de voir comment c'est fait. Reverdy [1], « le nouveau Zeuxis » comme l'appelle un poète de Lyon, et le maître au double C (Claude Corneille ?) encadrent comme lui dans des petites gravures rondes des palais fastueux où s'abritent, contre toute vraisemblance, des scènes minuscules qui donnent l'échelle des colosses. Cet art serait sec si on n'y sentait vivre la passion même de l'abstrait. Par la force des choses, les jeux lumineux l'animent aussi. Les trois Lyonnais traitent d'ailleurs la ruine en orfèvres : ils burinent précieusement ce qui est énorme et rongé. Cette scénographie, de saveur si italienne, prendra une autre allure dans les grandioses *Antichità romane* de G.-B. Piranesi, et rentrera transfigurée dans notre peinture du XVIIIe siècle.

II. — Un autre rôle de la ruine est de témoigner du monument antique dont elle n'est qu'un débris. La Renaissance est une seconde jeunesse : tandis que nous aimons la ruine en elle-même, souvent elle la déplore. Alors, elle appelle à reconstituer le monument, toutes les ressources à la fois de sa science archéologique et de l'imagination. Restituer la Rome antique, sur le papier d'abord,

1. Pour ces trois maîtres, voir leur œuvre au Cabinet des Estampes, et l'article de H. Bouchot sur *G. Reverdino*, Gaz. des B. A., 1901, II.

puis sur le sol même, est un de ses nobles rêves en Italie et en France. C'est en 1515 que Raphaël écrivait à Léon X son grand projet de résurrection. Marliani ne nous appartient pas plus que Raphaël ; mais c'est un Français, Rabelais, qui publie en 1534 la deuxième édition de sa *Topografia Urbis Romæ*, et dans une ville française, à Lyon, par les soins d'un imprimeur allemand francisé, Sébastien Gryphe. C'est à un Français, au cardinal du Bellay, qu'il en fait hommage dans une épître célèbre. L'édition in-folio, publiée à Rome en 1544, est probablement due à l'initiative d'un Français, le cardinal d'Armagnac, et Marliani en envoie au roi de France un magnifique exemplaire [1], avec une dédicace où se lit cette profonde impression des ruines : « Ces reliques sont tellement immenses et se dressent de si fière manière, que des extrêmes parties du monde elles attirent les visiteurs. Ceux qui les contemplent, stupéfaits de leur majesté, ne s'en peuvent arracher. Se refusant à y voir l'œuvre des citoyens romains, la puissance des Rois ou la richesse des grands, ils croient y découvrir la main des géants, ou plutôt la force des Dieux ! »

Malgré tout, la restitution n'est pas la ruine ; et je ne parlerais pas de celles de Du Cerceau dans son *Livre des Edifices antiques romains* (1584), d'ailleurs influencées par l'antiquaire à la fois savant et fantaisiste, Pirro Ligorio, et copiées de la série de Jean Blumen de Francfort-sur-Mein, si la fougue du dessinateur ne l'entraînait aux plus capricieuses infidélités, par exemple pour le Panthéon, et surtout si titre et préface n'exprimaient à l'égard de ce qui a disparu une nostalgie touchante. Ce qu'il veut nous rendre, ce sont « les plus signalés et principaux bastiments qui se trouvaient à Rome du temps qu'elle était en sa plus grande fleur ». De toutes ces merveilles « de jaspe, marbre, porphyre... à grand' peine y peut-on aujourd'hui remarquer les places où elles étaient assises » ; et puisque ces grands édifices, que leur structure et leur

1. Bibliothèque nationale. Département des Manuscrits. *Le Psautier de Paul III...* précédé d'un essai par Léon Dorez.

beauté auraient dû rendre immortels, sont tombés, c'est « qu'il ne nous faut assurer sur chose qui soit au monde ». Voici poindre les méditations de Volney et de Chateaubriand !

Mais la vraie ruine, authentique et contemporaine, celle qui s'offrait à tous les yeux dans la Rome que visitent éblouis Ph. Delorme et Bullant, a été vénérée, fixée par nos dessinateurs ou graveurs. Pour être poètes, même sans le vouloir, ils n'avaient qu'à la reproduire telle qu'elle, vraiment « ruineuse », envahie par la végétation, et le plus souvent solitaire. C'est la ruine vivante. Elle nous saisit toujours. Ici encore nous rencontrons Du Cerceau [1]. Il est vrai qu'il ne fait que traduire sur le cuivre les dessins de Pitoni de Vicence ; mais il a le mérite du vulgarisateur, et ce qu'il grava d'après un autre il l'a vu, et en est encore ému. On le sent, à ce fait qu'il interprète. Ce sont « quelques-unes des ruine remarquables de l'antiquité romaine artistement dessinées *sur le vif, à l'imitation du vrai* ». Des neuf planches du Colisée, *a barbaris diruti*, l'une dresse l'enceinte extérieure, brisée en biseau, comme un promontoire monstrueux. L'herbe s'agite sur la cime et sur le sol. Ailleurs la voûte est crevée, avec l'intention (toujours) de nous montrer la façon de l'architecture. Un arbrisseau s'y est insinué ; un malandrin, vêtu à l'antique, prend aux cheveux une femme égarée dans cette solitude et la frappe d'un coup d'épée. Voilà une scène dramatique qui est en même temps l'écho de faits réels et un accord dans une ample harmonie (fig. 1).

Du Pérac, lui, est original [2] : il grave ses propres dessins. Établi à Rome de 1564 environ à 1582, il reste « Parisien », et le proclame. Jamais il n'oublie son pays, ni la Cour où sont ses patrons, où ses planches le précèdent, où il reviendra en effet pour être architecte de Henri IV et décorer le château de Fontainebleau. Duplessis le dit plus archéologue qu'artiste, mais qu'il nous a transmis la

1. *Præcipua aliquot Romanæ Antiquitatis ruinarum monimenta...* Venise, 1561.
2. *I vestigi dell' Antichita di Roma raccolti et ritratti in perspettiva con ogni diligentia da Stefano du Perac Parisino. In Roma,* 1575.

figure précieuse de monuments à jamais disparus, et d'autres alors moins défigurés qu'aujourd'hui. Ce n'est pas assez dire. Au frontispice de son album des *Vestigi* deux personnages allégoriques sont couchés sur un socle : à gauche la Renommée avec cette inscription : *Senza temer di tempo o di sua rabbia* ; à droite le Temps lui-même avec sa faulx et le sablier, les pieds posés sur des débris de statues et de colonnes, et sur le socle : *E pur la fama d'un mortal non domo.* Double acte de foi dans l'éternité de Rome, gloire et monuments ! Un recueil de gravures, qui s'ouvre ainsi, ne saurait être banal, même si l'art en est médiocre ; et il l'est. Les traits, probablement exacts, ont été fixés en vertu de leur accent expressif. L'exactitude ici se confond avec l'émotion.

Le Temple de la Paix (Basilique de Constantin) est magnifique (fig. 2). La lourdeur même de la taille sert la puissance de l'effet. Ses trois cavernes couvent l'ombre, où transparaissent quelques rosaces des voûtes. Ici, ce n'est plus le souci linéaire de l'architecte qui domine, comme dans les vues de perspective ou de restitution, mais l'effet déjà romantique des oppositions. Les blocs à caissons tombés de là-haut encombrent le premier plan ; sous le sol bossué on devine des monceaux de débris. Des frondaisons sauvages coiffent l'énorme ruine, où des gens errent comme des fantômes. Les cinq vues du Palatin, molles pourtant de dessin et de taille, sont tout aussi saisissantes. Sur la crête du palais des Sévères, des personnages liliputiens se penchent sur le vide, d'autres ailleurs se montrent ces géants, et semblent aller à la découverte. C'est en effet l'Age d'Or des « cercatori » et des « studiosi » dont parle B. Cellini dans ses *Mémoires.* Dans le Campo Vaccino, des bergers poussent leurs troupeaux, et cette réalité nous ramène au temps d'Évandre. Mais la plus belle estampe est le Colisée. La ruine, la lutte des ombres et des lumières dans ses flancs creux, le brusque élan de la partie intacte, la végétation, les trois femmes, à longs manteaux de prêtresses, qui errent, composent un spectacle émouvant. Certes, il serait vain de faire passer du Pérac pour un Piranèse : ses faiblesses crèvent les yeux. Mais tous les éléments de la vision future, qui se

suffira si bien à elle-même que l'art la fixera en un genre illustre, sont là. Sans cesse, dans les légendes reviennent les mots spontanés de *bellissime*, de *grandissime*. Il a eu et nous rend la sensation pénétrante de la solitude, et celle du colossal malgré l'exhaussement du sol. Devant ces *residui della romana grandezza* il redit sans cesse son regret poignant de ce qui n'est plus. Les petits personnages, épais et gauches, ont parfois, par exemple devant l'Arc de Septime Sévère, des attitudes de saisissement. Ce sont eux qui reparaîtront, au XVIIIe siècle, si dramatiques chez Piranesi, gais et spirituels chez Hubert Robert. L'album de Du Pérac a couru chez nous. L'esprit de ses gravures devait se retrouver dans les vues d'architecture dont il décora le palais de Fontainebleau, qui était, et restera jusqu'au milieu du XVIIe siècle, la petite Rome des artistes demeurés en France.

La même année paraissait à Rome l'admirable recueil publié par Lafreri, *Speculum romanæ magnificentiæ* [1]. Or Antoine Lafrère, qui signe *Sequanus*, est un Français du Jura. Établi à Rome dès 1544, il est inhumé dans cette petite enclave de la patrie qui est Saint-Louis-des-Français. On peut dire qu'entre 1553, date à laquelle il apporte à l'éditeur Salamanca de Milan *(Orbis et Urbis Antiquitatum imitator)* l'appoint de son activité, et 1577, date de sa mort, la principale entreprise, organisée dans la ville orgueilleuse pour répandre par des gravures l'image de sa splendeur passée, est française. Français aussi son neveu et successeur Claude Duchet. Du Pérac fut aussi de son équipe. Son plus abondant fournisseur, sinon le plus habile ni le plus original, puisqu'il fixe le plus souvent le dessin d'autrui, est un Français de l'Est comme lui, Nicolas Beautrizet.

Les estampes de celui-ci sont médiocres, mais d'autres, ita-

1. *Speculum Romanæ Magnificientiæ omnia fere quæcumque in Urbe monumenta exstant...* Antonius Lafreri exc. Romœ 1575 ; 118 pl., in-f°. — Cf. Leandro Ozzola, *Gli Editori di Estampa a Roma nel sec. XVI et XVII* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1910, p. 404), et le P. Ehrle, *Roma prima Sisto V°*. Roma, 1880.

liennes, traduirent des émotions directes et profondes. Elles sont dignes du titre solennel sous lequel l'éditeur français les a recueillies après les avoir commandées. La colonne Antonine est crevée par places, mais ces blessures béantes, remplies d'ombre, n'empêchent pas le monument victorieux de monter encore tout droit, du bas en haut de la planche, fièrement. Et ici paraît le dessinateur, assis sur un fragment de corniche. Saluons-le : il témoigne pour nous de la passion archéologique et pittoresque de son temps ; il représente la légion d'artistes pèlerins qui sont venus comme lui fixer, pour nous la transmettre, cette beauté antique. Nous le retrouverons partout chez les ruinistes du XVIIIe siècle italien et français. D'autres personnages, levant les bras devant les trois colonnes du temple de Vespasien, « déformées par les fissures et fractures », ou devant le tombeau de Cecilia Metella (1549) au socle usé, sont devant la ruine comme le choreute de la tragédie antique devant les Atrides tombés. C'est un motif de composition, mais aussi d'expression.

Mais la plus saisissante de ces estampes est le Septizonium (1546) : il dresse encore ses trois étages à l'angle du Palatin, parmi des tambours de colonnes où sont assis des personnages à l'antique, d'un style digne du Poussin. Au fond se profilent en tailles très fines, dans la dégradation aérienne, le Colisée, d'autres grands restes, puis les monts d'Albe ou de la Sabine. La végétation s'est installée sur les corniches. La belle épigraphe dit le sentiment qui animait l'éditeur français et ses graveurs : « De ce monument presque détruit par l'injure des temps, rompu ou écroulé par la négligence de ceux qui nous ont précédé, *notre émotion* a voulu fixer ce qui reste, afin de perpétuer la mémoire des anciens ». Ces antiquomanes sont des croyants : ils nous touchent par la profondeur d'un sentiment vrai.

III. — Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la Renaissance ait aussi demandé à la ruine un effet tout décoratif ou poétique. Après avoir fixé dans leur figure authentique, actuelle, ces grands

débris, elle se donne la joie toute artistique de les contaminer, de les rapprocher malgré leurs distances, de les styliser. Elle les « compose » dans de pures visions. La tradition a choisi, pour ces ensembles, les plus caractéristiques : la masse ronde du Colisée, la rotonde étagée du mausolée d'Hadrien, combinée avec celle du Panthéon, la pyramide triangulaire de C. Cestius, la spirale de la colonne trajane ou Antonine, le svelte obélisque du Latran, enfin quelques voûtes énormes prises aux thermes de Titus ou de Caracalla. Le plus curieux, c'est que la ruine, culte des antiquomanes, bouscule les effets ordinaires de l'architecture antique : elle rompt les lignes filantes, mutile les surfaces. Contraire à tout ce que la Renaissance classique attend de la silhouette, des parois, et des masses, elle est essentiellement l'imprévu, l'accident. Ce mode de classicisme, c'est du Romantisme en germe. On rencontre d'ailleurs çà et là le « sentiment » moderne des ruines, c'est-à-dire de leur mélancolique beauté. Si l'expression en est fréquente chez du Bellay, chez Montaigne même, quoi qu'on en dise, chez du Choul, même chez ce pauvre Thevet qui a été saisi par la solitude et le vaste silence de la Voie Appia, comment les artistes n'auraient-ils pas demandé à ces restes d'une grande gloire la beauté d'une antithèse, le pouvoir deux fois expressif d'un paysage réel et d'un retour vers le passé ? En tout cas, voici naître un des grands lieux communs de l'art classique : ce sont ces fonds d'architecture qui étalent de la noblesse derrière les gestes que font les hommes.

Tels les douze *Fragmenta structuræ veteris* [1], gravés par du Cerceau d'après Léonard Thiry d'Anvers. Telles surtout les marques de certains imprimeurs-libraires [2]. La plus belle, celle de Barbé, dépasse infiniment par l'ampleur du décor son format réduit d'ex-libris. A presque toutes la vertu des ruines donne de la grandeur. Plusieurs libraires, parce qu'ils sont cultivés, savent aussi la vertu du symbole, et, parce qu'ils sont humanistes, demandent

1. Orléans, 1550.
2. Cf. Th. Silvestre, *Marques typographiques*. Paris, 1853, 2 vol. in-8°.

aux vestiges romains poétiquement composés, de commenter la scène ou le personnage du premier plan. On pouvait déjà s'y attendre en voyant la marque célèbre de Geoffroy Tory, le Pot Cassé. Il s'y inspire de la vignette du *Songe de Poliphile*, l'urne antique brisée, trouvée dans les ruines d'un temple. Mais il ajoute à son modèle brèches et fêlures, et le transperce encore du foret qui symbolise le Destin. Destin douloureux ! Évocation de l'urne funéraire où cet humaniste se plaît à imaginer que les cendres de sa fille morte reposent pour toujours [1]. Dans la belle marque de Roffet (le Faucheur), dans celle de Richeboys de Sens *(Virtus prostrata Temporis injuria)*, la ruine se fait aussi expressive, vraiment pathétique.

La vignette d'illustration a tiré un parti excellent de ce motif. Il n'est pas un accompagnement, mais le sujet lui-même, dans la gravure célèbre de la traduction française du *Songe de Poliphile* en 1546 : les restes de Polyandrion, le temple immense découvert par Poliphile et Polia dans la forêt mystérieuse. Elle aussi est inspirée d'un bois de l'édition originale vénitienne (1499). Mais quelle différence ! Le Vénitien, architecte probablement, avait dessiné une ruine au trait, sobre, nette, purement architectonique. Le Français, qui a été ému par la description romantique du texte, brise et ronge les blocs, mâche les arêtes, multiplie les lézardes, fait foisonner les herbes sauvages. C'est l'impression poétique et mélancolique, toute moderne, de la vétusté. Je ne connais rien de plus significatif d'une mode qui a duré trois siècles, que cette surenchère.

Le dessinateur du *Poliphile* français relève du goût de Fontainebleau. C'est ce même goût qui unit en un groupe compact les illustrateurs lyonnais. Dans la grande ville qui est alors le vestibule de l'Italie, les artistes qui illustrent, pour les éditeurs Mathieu Bonhomme et Jean de Tournes, les *Amours de Cupido et Psiché*

1. R. Schneider, *Notes sur l'influence artistique du Songe de Poliphile*, dans les *Études italiennes*, 1920.

(1546), la *Métamorphose d'Ovide figurée* (1557), surtout les *Emblèmes d'Alciat* (1548), taillent dans le fond du paysage, derrière la scène animée, des restes de Romes incertaines. Fonds décoratifs sans doute, mais où l'on perçoit souvent une arrière-pensée, ou plutôt la résonnance d'un sentiment. Lorsque Bernard Salomon, le maître de la vignette lyonnaise, veut composer un emblème à la devise *Prudentia maturandum*, il érige derrière la flèche rapide fichée en terre des portiques brisés. Des ruines encore derrière Espérance et Némésis, des ruines surtout autour du sarcophage du beau jeune homme trop aimé, enlevé prématurément par la mort. Des vers mélancoliques à la manière de Ronsard et de l'*Anthologie* commentent ce petit tableau funèbre, plein de solitude (fig. 3). Ces petites choses arrivent ainsi à renfermer de l'infini.

A plus forte raison, les estampes isolées, où l'artiste fait ce qu'il veut, peuvent-elles offrir ces harmonies morales. Dans la pièce fameuse de Jean Cousin, l'*Ensevelissement du Christ* se fait dans une sorte de paysage pétrifié, où se dressent, en face du Calvaire, les restes d'une ville antique. De rares feuillages retombent des crêtes, dans un style très commun à l'époque mais qui prend ici des airs de déploration. La fin du monde romain semble accompagner la mort de Jésus.

IV. — De la gravure le thème a passé dans tous les arts. Pierre Bontemps sculpte sur l'urne du cœur de François Ier, aujourd'hui à Saint-Denis, des médaillons qui représentent les Arts et les Sciences. Sur l'un d'eux on voit des dessinateurs vêtus à l'antique, assis parmi les débris d'une Rome squelettique, spectrale : ils dessinent pieusement une antique, exhumée sans doute de ses cendres. Sur un médaillon voisin des sculpteurs copient, telle quelle, une fine Vénus antique sans bras. Des morceaux déterrés on tire ainsi une esthétique : la mutilation même devient une beauté ! L'École de Fontainebleau propage le thème dans la peinture murale. Par exemple, elle profile une Troie déjà morte dans certaines illustrations de l'Énéïde au château d'Oyron. La ruine,

d'ailleurs, quand elle est considérable, s'accorde à merveille par toutes ses lignes à la décoration monumentale. En revanche, il semble que les architectures, si rompues qu'elles soient par la fantaisie pittoresque, conviennent moins au verre coloré, à l'art lumineux et aérien du vitrail. Pourtant, la mode, plus forte que la logique, dresse des monuments translucides dans les vitraux de l'Ile-de-France, à Montmorency, Montfort-l'Amaury. La *Piscine probatique* de Jean Cousin, exposée au Petit-Palais en novembre 1919, étouffe la scène religieuse sous des entassements de vieilles pierres qui semblent prolonger la muraille même de l'église. Encore moins semblait-il que cette majesté pût convenir à l'art délicat de la miniature, d'ailleurs fille du moyen âge. Cependant, dans les *Heures de Henri II* [1], on voit surgir derrière Élisée, et derrière Samson (l'Hercule de l'hagiographie chrétienne) une sorte de Colisée tapissé de verdure, troué de ciel bleu (fig. 4). La technique même laisse deviner un modèle gravé. La tapisserie, par exemple dans certains cartons d'Antoine Caron, recherche elle aussi ces grands effets, qui sont bien dans sa destination.

Il ne restait plus à la Renaissance qu'à fabriquer la ruine, puis à installer ce paradoxe dans la ville moderne. C'est encore la *nobile et antiqua città di Lyone*, faubourg lointain de Florence et de Rome, qui a la première cette audace. Conscients de ses origines, les magistrats ne veulent pas *manchare di loro antiqua magnificentia et generosita romana*. Lors de la « magnifique et triomphale » entrée de Henri II, en 1548, Bernard Salomon, l'ordonnateur de la cérémonie, élève un obélisque où l'herbe foisonne dans les jointures, et, sur les côtés de l'arc de Pierrancise, un mur « ruiné en beaucoup d'endroits », au pied duquel gisent des fragments de corniche, bases, colonnes brisées, *acio sentissi meglio l'Antiquita* [2]. Pareil décor étonne notre sens rassis. Mais il fallait bien résumer Rome

1. Bibl. nat., fonds lat. nº 1429, fºˢ 15 vº, 58 vº.
2. *La magnifica et triumphale Entrata del Christianissimo Re di Francia... fatta nella nobile et antiqua Citta di Lyone... Alli* 21 *sept.* 1548. In Lyone 1549.

autour d'un triomphe, en l'honneur du César qui passe. On peut, il est vrai se demander pourquoi c'est une Rome écroulée et lépreuse. Mais, précisément, sa ruine, encore debout, est à ces fanatiques la meilleure preuve de son éternité. Le goût de la ruine ne fait qu'un, à ce moment, avec le culte païen de la Renommée et du Héros. C'est de l'Archéologie passionnée.

On peut s'étonner à bon droit que l'effet décoratif et le « sentiment » des ruines n'aient pas été suggérés à nos Français par les monuments de la Provence et du Languedoc. La plupart sont de la belle époque, celle d'Auguste ; le soleil les a dorés ; certains, comme l'arc et le tombeau de saint Remy, font partie d'un très beau paysage classique. Giuliano da San Gallo est venu les dessiner [1] ; Serlio promettait en 1544 à François Ier de les publier [2]. Ces Italiens voyaient en eux le complément de leurs merveilles romaines, simplement. Mais c'est en Italie, et surtout à Rome, que nos Français veulent d'abord chercher ce qui est romain. A ces altérés il faut la source elle-même. Seul, semble-t-il, du moins parmi les artistes, Du Cerceau s'est donné la peine d'aller dessiner [3], de Bordeaux à Orange, ces « beaux et grandz » débris, profit et « délectation » des connaisseurs, que, presque au même moment, Anne de Montmorency, gouverneur de la province de Languedoc, décide de protéger dans une ordonnance [4] qui est comme la Charte des Monuments historiques (septembre 1548).

Ainsi, des graveurs français, en Italie et en France, ont aidé à propager le magnifique thème italien de la ruine, tantôt simplement décorative, tantôt décorative et expressive à la fois. Hors de l'Italie, Paris, Fontainebleau et Lyon sont les foyers de cette entreprise enthousiaste. C'est une des origines du genre des « ruinistes », cultivé plus tard par Panini, Servandoni, Piranesi, en

1. Dessins à la bibl. Barberini (cf. G. Clausse, *Les San Gallo*, t. I, p. 274).
2. Dédicace du *Terzo Libro* à François Ier (1544).
3. *Arcs et monuments antiques*, 1560. — *Livre des Monuments antiques romains*, 1584.
4. Publiée par M. Vachon dans la *Renaissance Française*. Paris, 1910, p. 17.

Italie, puis par Hubert Robert, Clérisseau, et presque tous nos peintres et dessinateurs de la fin du XVIIIe siècle. C'est aussi une des origines du paysage « historique » ou composé, où s'associent étroitement ruine, nature et humanité agissante [1]. Ces genres ne sont pas sans beauté, même à côté des émotions ingénues et fraîches reçues de la Nature toute seule, toute simple. Mais, pour prospérer, ils auront besoin de reprendre sans cesse contact avec le sol antique. Lorsque Callot dresse en 1621, autour du *Martyre de saint Sébastien*, le puissant Colisée chevelu, il a vu Rome. Poussin, Claude Gellée, vont s'installer pour la vie au milieu des vieilles pierres, qui contribuent à donner à leurs compositions un air d'immensité et d'éternité. Sébastien Bourdon, les Patel probablement, puis H. Robert, Clérisseau, Suvée, Desprez, Paris, Chastelet..., ont fait comme eux. Jusqu'aux beaux bois taillés par M. Léon Pichon d'après les dessins de Maxime Dethomas pour illustrer la Lettre de Chateaubriand à Fontanes sur la Campagne romaine (Salon de 1919), et à certains tableaux nostalgiques de M. René Ménard, le genre a ses fidèles, dont il fait souvent des poètes.

1. Quelques exemples dans Leandre Ozzola, *Le rovine romane nella pittura del XVII et XVIII secolo.* (L'*Arte*, 1913, fasc. I, II.)

PLAFONDS POLYCHROMES DE L'ANCIEN ROYAUME D'ARAGON

COMMUNICATION DE M. JOSEPH F. RAFOLS

En Catalogne, dans les provinces de Valence, d'Aragon et à Majorque, les châteaux et les habitations de la noblesse, ainsi que les chœurs d'églises, possèdent de magnifiques plafonds polychromes, qui datent des XIV[e], XV[e] et XVI[e] siècles. Un caractère commun les distingue essentiellement des plafonds en bois décoré, qu'on voit ailleurs en Espagne. Ici, l'ornementation polychrome prédomine sur la décoration sculpturale et sur le travail du bois. Après avoir relevé ces plafonds de Catalogne et d'Aragon, et étudié ceux de Valence et de Majorque d'après des reproductions, nous avons rassemblé les notices historiques et descriptives qui suivent [1].

1. BIBLIOGRAPHIE. — Palau (A.), *La biblioteca del marques de Llio*. Barcelone. — Pella y Forgas (J.), *Historia del Ampurdan*. Barcelone, 1883. — Bofarull y Sans (Fr.), *Gilaberto de Gruilles*. Barcelone, 1886. — Puig y Cadafalch, Falguera (A. de), Goday y Casals, *Les siècles XII et XIII*, tome III, Barcelone, 1918. — Foch y Guma (J.), *Rajoles valencianos y catalanes*. Barcelone, 1905. — Segura Pure (J.), *Aplech de documents curiosos o inedits fahents per la historia de los costumes de Catalunya. Inventari del castello de Santa Colona de Queralt*. Barcelone, 1885.; *Excursio a Santa Colona de Queralt y a Rubio*, Bull. du Centre excursionista de Catalunya, 1903 ; *Rapas de manual notarial del tempo del Rey Jaume I*, Congres d'Historia de la Corona d'Aragon. Barcelone, 1909. — Puig (E.), *El castell de Santa Colona de Queralt*, Bull. du Centro excursionista de Catalunya, 1903. — *Excursio particular a Vallspla de Cabra, Vallespinosa, Santa Colona de Queralt i Igualda*, id., 1895. — *Excursio a Castelldesus, Borjes Vinaixa y Montblanch*, l'*Excur-*

Mais, auparavant, quelques mots sont utiles sur la structure de ces plafonds. Des supports, appuyés sur des consoles ou pénétrant dans le mur, soutiennent des poutres entre lesquelles des solives limitent des espaces carrés formant des surfaces planes. Les supports n'existent que lorsqu'il s'agit de larges espaces, comme à la cathédrale de Teruel.

La décoration, qui peut être simple ou compliquée, se compose d'entrelacs ou de motifs floraux, — flore réaliste, fantaisiste ou de genre héraldique. Les supports, lorsqu'il s'en trouve, offrent des figures d'hommes ou de bêtes.

Des influences diverses se marquent, le plus souvent celle de l'art roman, mais aussi celle de l'art *mudejar*, comme à Santa Maria de Maluenda, enfin du gothique français (hôtel de ville de Puicerda) et de la Renaissance (abbaye de la Floresta).

Hôtel du Marquis de Llio, rue Moncade, à Barcelone. — Le grand salon offrait encore, en 1919, les restes d'un plafond polychrome (8 m. 85 sur 7 m. 10), dont l'appareil était constitué par de grandes poutres, appuyées à leur extrémité sur des consoles de pierre et par des traverses qui séparaient les compartiments de ce plafond. Les principales couleurs dont il était peint, étaient la sépia, le bleu en deux teintes pour les traits avec des rehauts de blanc et noir ainsi qu'un peu de rouge. Malheureusement, lors de la transformation de ce vieux palais en œuvre sociale de l' « Ateneum obrero » de Barcelone, ces restes de lambris ancien furent repeints.

Une des maisons dites des Chanoines, rue de la Piété, à Barcelone. — Occupée aujourd'hui par un antiquaire à l'enseigne de

sionista. Bull. de l'Associacio catalnista d'excursions scientifiques. Barcelone, 1887-1891. — Martinell (C.), *L'enteixinat gotich de San Miquel de Montblanch*. Barcelone, 1918. — Vidal y Rosich (C.), *Alcover*. Alcover, 1897. — *Excursio a Sitjes, la Selva del Camp, Paret, Delgada y Santa Creus*, l'Excursionista, Barcelone, 1882-1886. — Pie (J.), *Relación istorica del santuario de Paret Delgada situado en el termino de la villa de Selva en el campo de Tarragona*. Tarragone, 1896.

« La Basilica », elle offre, dans une de ses salles, un beau plafond d'aspect simple — tonalité jaune-clair, traverses peintes en noir et blanc — qui, par sa structure, rappelle le plafond de l'hôtel de Llio. Mais il est plus petit ; la salle où il se trouve, a une forme irrégulière et des dimensions moyennes de 7 m. de long sur 4 m. 60 de large.

Hôtel de ville de Vich. — La salle de la Colonne mesure 10 m. 40 sur 11 m. 40 ; le plafond est divisé en deux parties par une pièce de bois, appuyée sur une colonne octogone qui donne son nom à cette salle ; cette pièce supporte vingt poutres. Suivant Mgr. Gudiol, l'érudit archéologue, la décoration de ce plafond remonterait à 1520. Le rouge y domine. Le fond est composé de motifs floraux verts et carminés avec rehauts jaunes, blancs et noirs. Le seul ornement héraldique est l'écusson de Vich.

Chateau de Perratalda (Gérone). — Dans une notice publiée en 1886 sur Gilaberto de Gruilles, seigneur de ce château, Don Francisco Bofarull donne un *Inventaire des biens meubles du château de Perratalda vers la fin du XIV*e *siècle* (exactement en 1395). Il y est question d'une « chambre nouvellement peinte », celle où sont conservés actuellement les vestiges d'un plafond polychrome, ce qui permet d'avancer qu'en 1395 la décoration de cette chambre était récente. D'après le plan de Perratalda que donne l'*Architecture romane en Catalogne*, cette salle fut aménagée postérieurement à la salle romane et à la tour. Elle mesure 9 m. sur 7 m. 50. Un arc, épais de 0 m. 55, la divise en deux parties dont le plafond est séparé en deux compartiments. Dans chacune de ces parties, il y a vingt-quatre poutres auxquelles sont fixées des planches horizontales munies de cache-joints. Les couleurs dominantes sont le vert pour les poutres, le rouge pour les surfaces planes qui offrent aussi des dessins blancs, noirs et jaunes. La décoration de l'arc présente du noir sépia, du vermillon ou du carmin, mais leur mauvais état ne permet pas de déchiffrer tous les dessins que présente cet arc.

Au premier étage, se trouve un autre plafond polychrome, mais caché sous un plafond plus récent. Ses ornements sont très simples, et les seuls attributs héraldiques sont les croix de la famille de Gruilles.

CHATEAU DE VULPELLAC (Gérone). — Une poutre, dans une des salles, porte cette inscription en lettres blanches sur fond noir : EGO—SUM—QUI—PECAVI—ET—EGI—INIQUI—OBCECRO—DNE—NE—AVERTAS—MANUS—TUAS—COTRA—ME—1535—MIQUEL SARRIERA.

Une autre salle, au second étage, offre un plafond polychrome de 7 m. 28 sur 4 m. 50, constitué par dix-huit poutres auxquelles sont fixés les compartiments du plafond. Les poutres sont décorées de raies rouges et vertes, traversées par des bandes de motifs floraux et des armes de la famille Sarriera, alternant avec un autre écusson qui porte une tour du château. Au milieu du plafond, on voit des étoiles blanches. Les cache-joints sont rouges avec des motifs verts et blancs.

HÔTEL DE VILLE DE PUICERDA. — La grande salle des séances a un plafond polychrome caché maintenant sous un autre plafond de date postérieure. La salle mesure 10 m. 75 sur 4 m. 98. Son plafond a la forme d'un toit à deux pentes. Sa décoration offre une montagne fleurdelisée et deux barres rouges sur fond d'or, et, aussi, deux centaures, avec des motifs floraux. De tous les plafonds que nous avons vus dans l'ancien royaume d'Aragon, celui-ci est le plus riche en sculptures. Les moulures et les ornements floraux sont vraiment délicats ; on remarque spécialement, dans le travail de la sculpture, l'influence française, qu'on retrouve dans une chapelle gothique de la même ville.

CHATEAU DE SAINT-GENIS DE VILASAR (Barcelone). — Ce château, que possède actuellement le marquis de Barbara et de la Mauresana, offre, dans une de ses salles, un plafond plat de 7 m. sur

4 m. 30, de structure pareille à celui du château de Vulpellac déjà décrit. Les compartiments de ce plafond présentent une simple circonférence enfermée dans un octogone. L'attribut héraldique qui domine, est une cloche noire sur fond blanc. Les couleurs principales sont le rouge, le blanc et le noir.

CHATEAU DE SANTA COLOMA DE QUERALT (Tarragone). — Un très beau plafond, le plus ancien de la série, aujourd'hui conservé au musée de Maricel, à Sitgès, provient de ce château. Il date de 1365. La couleur dominante est un vert-bleu, noirci par le temps. Quatre pièces de bois soutiennent le cadre du plafond ainsi que la traverse sur laquelle appuient les poutres. Ces poutres sont décorées des écussons de la famille Queralt qui possédait le château, écussons au *lion rampant*. Ces écussons alternent avec ceux de la famille Porellos qui donna une épouse à Pierre VI de Queralt et dont le blason porte trois *porellons*. Les dimensions du plafond sont 6 m. 10 sur 3 m. 80.

ÉGLISE SAINT-MICHEL DE MONTBLANCH (Tarragone). — Elle possède, parmi plusieurs choses remarquables, un plafond ancien, actuellement invisible, dont la structure comporte cinq arcs aigus transversaux qui soutiennent de grosses poutres sculptées, appuyées sur des tablettes. Entre les poutres, se trouvent des caissons séparés par des rectangles de bois peint, ornés de dessins variés, de goût assez archaïque pour avoir été exécutés au XIV[e] siècle. Les tablettes, qui soutiennent les poutres, sont décorées de la même façon ; leur partie convexe offre des figures en noir sur fond blanc, d'exécution naïve. Le dessous est couvert d'écussons, de croix et, parfois aussi, d'étoiles à pointes, sculptées et peintes. Dans l'ensemble de la décoration, on retrouve nombre d'écussons catalans, des motifs inspirés par la flore du pays, une faune fantastique, et, parfois, des figures humaines à caractère plus ou moins mythologique. Les dimensions de cette église sont : 31 m. 70 sur 13 m. 52.

SACRISTIE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONE. — Elle occupe l'emplacement de l'ancien chœur ; elle possède encore un plafond identique, par sa structure, à ceux de Vulpellac et de Vilasar. Il couvre un espace de 6 m. 82 sur 3 m. 95 ; sa charpente est formée par dix poutres auxquelles sont fixées les caissons et dont les extrémités reposent sur des consoles décorées de têtes humaines. La décoration du plafond comprend des motifs floraux encadrant des écussons, sauf, sur certaines parties, des poutres où la décoration offre, à côté d'animaux réels ou fantastiques, des figures humaines. Sur une des poutres nous avons pu déchiffrer l'inscription : *Blan—tor—maestre—e ipocras.*

ÉGLISE DU SANG D'ALCOVER (Tarragone). — Le chœur possède un plafond analogue, par ses dimensions et par sa structure, à celui de la cathédrale de Tarragone. Les motifs décoratifs sont variés : fleurs et oiseaux entrelacés, anges, rois, reines, centaures, guerriers, masques.

ERMITAGE DE PARET-DELGADA (Tarragone). — La chapelle de cet ermitage a une superficie de 18 m. sur 17 m. 50. Trois arcs de pierre soutiennent le toit dont le plafond en bois polychrome épouse les deux pentes. Les supports des poutres s'appuient, à leurs extrémités, sur des consoles à figures sculptées. Sept supports, dans chaque travée déterminée par les arcs, reposent sur des arcs et sur les murs. Sur ces supports reposent les poutres qui maintiennent les compartiments du plafond, décorés très simplement avec des étoiles et les filets. L'ornementation des supports est plus compliquée que celle des compartiments ; elle consiste en des barres rouges et jaunes, reliées de loin en loin par des bandes à motifs héraldiques.

PRESBYTÈRE DE LA FLORESTA (Lerida). — Il possède un plafond et un lambris polychromes, dans une salle de forme irrégulière, dont la dimension moyenne est de 5 m. 98 sur 4 m. 30 ; ce plafond

comporte trois poutres ; les travées qu'elles déterminent, sont garnies de plâtre peint en or, en bleu et en pourpre. Les supports des poutres et celles-ci comportent des dessins noirs sur fond doré et des rehauts blancs.

CATHÉDRALE DE TERUEL. — De tous les plafonds dont nous avons exécuté les relevés, celui de cette cathédrale est le plus important. La seule étude que nous ayons sur lui, par Don Mariano del Pano, a été publiée dans la *Revue d'Aragon*, en 1904, avec de nombreux dessins de Don Salvator Gisbert. M. del Pano compare ce plafond à celui de la salle du prieuré de Syva. Le savant architecte et archéologue, Don Vicente Lamperez y Romea, le décrit ainsi :

L'appareil du plafond comprend de grands supports sur des consoles sculptées, terminées par de très belles têtes de rois et de guerriers. On y voit peints des ornements floraux stylisés, et de nombreuses figures, des scènes de la vie religieuse ou civile, etc... C'est une œuvre de style à la fois gothique et *mudejar*, gothique par le caractère que présentent les consoles surtout dans les têtes sculptées et les scènes animées, *mudejar* par le caractère qu'offrent la structure du plafond, les nœuds et les étoiles qu'on y voit et les ornements végétaux.

M. del Pano compare entre eux les plafonds de Sijena et de Teruel — comparaison toute d'impression visuelle, et non technique. Il montre comment, sur deux surfaces qui ont près de 32 mètres de longueur, ce plafond se déroule avec une admirable élégance :

La poussée de l'immense armature du plafond sur les murs qui le soutiennent, est contenue par d'énormes tirants qui, de même qu'au salon de Sijena, coupent la nef, perpendiculaires à son axe. Ces poutres, au nombre de neuf, divisent le plafond en travées correspondantes. Elles sont sculptées avec un soin étonnant et portent sur de grandes consoles qui offrent toutes les merveilles dont a été capable l'art du moyen âge : une faune variée, essentiellement comique : lions et panthères, dragons et serpents en lutte avec l'homme. Des biches, des boucs, des chiens et des sangliers se mêlent aux arabesques, aux feuillages

et aux motifs héraldiques entre lesquels on voit des châteaux et des tours flanqués de lions rampants. Les scènes de chasse et de tournois abondent. Près du maître-autel, inattendues au milieu de ce décor profane, apparaissent des scènes de la Passion et de la Résurrection du Christ. Les deux grandes surfaces latérales que je viens d'indiquer, garnissent les voûtes. Les deux lambris qui, de chaque côté, se trouvent au-dessous, représentent, sur fond polychrome, différentes figures : rois, reines, princes, princesses, saints, évêques, moines, guerriers et musiciens ; puis, des scènes champêtres, des combats, des attributs héraldiques, des animaux : lions, tigres, boucs, serpents, enfin des végétaux traités avec une inimaginable fantaisie. L'ensemble est d'une richesse de coloris qui valut à cette voûte l'admiration générale. Il nous reste à décrire le couronnement, la partie qui correspond à l'arête de la voûte et qui se développe sur une surface large de 3 m. 50. Une splendide ornementation se déroule, dont les éléments sont des nœuds et des étoiles, qui encadrent d'autres petits plafonds plus enfoncés, sortes de petites coupoles qui s'ouvrent exactement au milieu des neuf travées déterminées par les tirants.

Au sujet de la date de ce plafond, M. Macari-Golferichs a trouvé un acte de paiement aux termes duquel une certaine somme fut versée, en 1335, au peintre Domenech Penaglor, pour des travaux exécutés au plafond de Teruel.

Église de Santa Maria de Maldenda (Saragosse). — On voit dans le chœur un beau plafond, pareil par sa structure à ceux que nous venons d'énumérer, mais qui, toutefois, s'en distingue, entre autres particularités, par des caissons allongés et lobés. La décoration est remarquable par sa délicatesse ; les motifs des compartiments (toujours à fond noir) présentent des alternances de bleu foncé et de bleu clair, de rouge et de rose, avec des rehauts blancs. Sur les poutres, en plus des motifs floraux, on voit des attributs héraldiques et, notamment, les armoiries de la famille de Lima. Sur la frise qui règne à la partie supérieure du mur, se déroule une inscription que nous n'avons pu déchiffrer. Les dimensions du plafond sont : 11 m. 37 sur 6 m. 80.

Outre les monuments que nous venons d'étudier, nous pouvons

citer plusieurs autres plafonds sur lesquels nous avons recueilli des renseignements : à l'église Saint-Jean de Villafranca (Barcelone) ; à la maison de Don Gabriel Aguirre (Palma de Majorque) ; à l'église du Sang de Liria et à l'évêché de Sagonte (Valence) ; au sanctuaire de la Vierge de la Font à Penarroya (Teruel).

QUELQUES REMARQUES SUR LES TAPISSERIES DE LA DAME A LA LICORNE AU MUSÉE DE CLUNY. LES ATELIERS DE TAPISSERIE EN ANGLETERRE

COMMUNICATIONS DE M. A. F. KENDRICK
Conservateur du musée des textiles au Musée Victoria et Albert.

I. — Les tapisseries de Cluny

The set of tapestries of the Dame à la Licorne, one of the chief treasures of the Cluny Museum, is famous all the world over. Students of tapestry are accustomed to regard them as a touchstone, on which may be tried the quality of other tapestries of the time to which they belong, and all who are interested in decorative art are agreed that here the late middle-age has surpassed itself. The reason for this universal high esteem is perhaps not so simple as it may appear at first. The verdict, which is unanimous, is obviously just, but it is given more instinctively than argumentatively ; most people cannot quite say why they like them so much. If we think over the matter, three considerations will probably be uppermost in our minds. First, the tapestries

belong to that attractive period in the history of the craft when the medieval qualities of simplicity of design, and the harmonious juxtaposition of few but pure colours were still the principal aim of tapestry-weavers. The attributes of that period are shown at their best in the Cluny tapestries. But there is a peculiar feature about the colour scheme here, and this is our second point. The scenes are shown in a flowery meadow, but instead of spreading this out to cover the whole surface of the tapestry, as is usually the case, the meadow is a circumscribed oval patch, the wider space beyond being of a beautiful red colour, powdered with separate stems. This is a bold innovation, but it is warranted by its success. Change the red ground to blue or green, and the tapestries would be quite different, and much more like other tapestries of the time. The third point is that there has always been a sense of mystery about the subject. Who is the lady who acts the chief part in each of the six panels, and why is she represented as occupied in apparently aimless fashion ? The question of the subject has often been discussed. M. Jules Guiffrey, the distinguished French historian of tapestry, writes, as follows [1] : « On a disserté à perte de vue sur l'origine de ces tableaux, sur leur signification mystérieuse, sans arriver à une explication satisfaisante. Doit-on y voir une allégorie discrète aux qualités de la noble dame à qui les tapisseries étaient destinées ?... Quant à l'aventure du prince Zizim, frère de Bajazet, enfermé au château de Boussac, et à ses amours avec une belle dame des environs, dont la tapisserie retracerait les traits, il faut la reléguer dans le domaine des fables romanesques. Il paraît bien plus vraisemblable que ces tapisseries ont été inspirées par un poétique roman dont l'original est perdu. »

At the time that these tapestries passedfr om the château at Boussac into the possession of the french state (July, 1882), M. Callier wrote [2] that while still at Boussac the « provenance

1. *Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle*, p. 97.
2. *Bulletin Monumental*, XLVIII, 5e série, X (1882), p. 567.

et le motif iconographique ont donné lieu à des conjectures sans nombre ». He too denies that the story of Zizim has any foundation.

The problem of the subject then is unsolved, and an unsolved problem has an attraction all its own. An attempt to remove or simplify a mystery such as this seems almost as bad as giving a matter-of-fact explanation of a fairy-tale to a child. I am therefore happy to think that the suggestion I have to make does not altogether solve the mystery which surrounds these beautiful panels.

There are six tapestries. Each represents a circumscribed patch of flowery meadow with trees, bushes and a multitude of small animals. In this meadow the lady is seen, generally with an attendant, and always accompanied by a lion and a unicorn with lances blazoned with the heraldic bearings of her family. The background on which the scenes are placed is red, covered, not like the meadow with a natural growth of flowers, but with scattered stems, in the style known as « millefleurs » and amid these are animals again. The incongruity of this arrangement is warranted by the opportunity it gives of introducing the red ground. The first panel is introductory. The lady stands in a tent, the sides of which are held back by the heraldic animals. On her right is a stool with her pet dog on a cushion. On her left a waiting-maid holds out before her an open jewel casket from which she selects a chain. We need not seek for allegory here. In the second scene she is feeding a small parrot, perched on her left hand, with nuts or berries held in a cup by the kneeling attendant.

In the third she plays on a portable organ, the attendant blowing the bellows.

In the fourth she takes a flower from a dish held by the attendant ; a monkey on a stool beside her also snatches a flower from a basket.

In the fifth she places her left hand on the neck of the unicorn which crouches with its front paws in her lap, while with

her right she holds a mirror in which the animal's head is reflected.

In the sixth she holds the lance with her right hand, and with her left grasps the unicorn's horn.

In each of the last two scenes there is only one lance so these were probably the end panels.

Taking them in the order above we have the Five Senses plainly exemplified. The subject became a popular one when artists were looking round for something to replace the sacred scenes which absorbed so much of the attention of artists and craftsmen in medieval times. It was quite usual, as in the case of these tapestries, to associate with each scene an animal considered to have the particular Sense abnormally developed. The subject is found sometimes in paintings, and very frequently in embroideries. We may take two of the latter, almost at random, which happen to be in the Victoria and Albert Museum. Many others would serve the purpose equally well.

One is a swiss coverlet of embroidered linen, dated 1580. This has the five figures, with attendant animals, enclosed by scrollwork. The names of the senses are inscribed above the figures (Pl. 1). The other is an english embroidered casket of the first half of the XVIIth century (Pl. 2).

In the following table, letter A will denote the tapestries, B the swiss coverlet, and C the english box.

Taste. A, feeding a parrot ; B, *Gustus* : eating fruit, and a monkey eating fruit ; C, eating fruit.

Hearing. A, playing an organ ; B, *Auditus*, playing a lute, a boar by her side ; C, playing a lute.

Smelling. A, holding a flower, and a monkey with a flower ; B, *Olfactus* ; holding a flower, a dog by her side ; C, holding a flower, a dog at her feet.

Sight. A, holding a mirror ; B, *Visus* : holding a mirror, an eagle by her side ; C, holding a mirror.

Touch. A, grasping the unicorn's horn and the lance ; B *Tactus* : a parrot on her hand ; C, a parrot on her hand.

The chief discrepancy, when the three renderings of the subject are compared, is that the parrot represents Touch in B and C, while in A its is being fed, to stand for Taste.

The lady's family, as indicated by the heraldic bearings, has already been traced, and I have no suggestions to make in regard to her identification.

II. — Les ateliers de tapisserie en Angleterre.

The aim of this paper is not so much to record newly-ascertained facts for the first time as to bring together in a brief form the results of investigations made during the last few years into the history of tapestry-weaving in England. Until quite recently, Mortlake was the only english tapestry-factory known to the world at large. Then people became vaguely aware that the Mortlake factory was neither the beginning nor the end of tapestry-making in England. These ideas have been gradually taking shape, and although the whole story is not yet known, it is already possible to give a general outline of tapestry-making in the country, and to identify as english hundreds of panels hitherto ignored, or unknown, or regarded as foreign work. A single instance may be given. At Boughton House in Northamptonshire, a seat of the Duke of Buccleuch, there are altogether about hundred tapestries. Of this number no less than thirty may be safely identified as English weaving. They belong for the most part to the second half of the XVIIth century. Until recently that phase of the Mortlake work has been little regarded. The factory has been mainly known and judged by its work of the first thirty years — from the time of its foundation in 1619 until the downfall of Charles I. Its reputation will not altogether be enhanced by a wider knowledge of its later activities, from the middle of the century until it was finally closed in 1703. The earlier phase of Mortlake work is not likely to be misjudged in Paris, where some of its best productions are

to be seen. The first tapestries were the finest, rivalling the work of any other factory of the time. Some of the most skilful continental weavers were induced to co-operate, and the parisian work was taken as a model. Not only did the committee, appointed to advise King James I. on the project, have before them a copy of the edict promulgated a few years earlier by King Henri IV for tapestry-making in Paris, but even the best sets woven at Mortlake copy closely the style of the contemporary french tapestries.

After the national troubles of the middle of the XVII[th] century, the technical standard dropped deplorably. The cessation of royal subsidies rendered the high cost of production a very serious burden, and the demand for lower prices was met by rougher and coarser work. Were it not for the fact that the designs were felicitously chosen at times, the products of the later period would have little interest as works of art.

From the point of view of decorative effect, the most successful of these later Mortlake tapestries are the sets known as the Playing Boys. These were very popular and they were often repeated. The subjects were obviously derived from the well-known tapestries woven at Ferrara in the early years of the XVI[th] century, with groups of little naked boys (winged in the italian examples) climbing trees, gathering grapes, or occupied in frolicsome antics. How the designs came to England, or who prepared the cartoons, is not known at present. They do not appear to have any relation to the *Enfants Jardiniers* designed by Lebrun for the Gobelins. In sentiment they are nearer the Italian originals, and research would probably strengthen the impression that they may have had some connection with Charles the First's purchase of the Duke of Mantua's collection of paintings in 1629-1632. It is well known that Mantegna's cartoons of the " Triumph of Julius Cæsar " acquired by the King with that collection, and now at Hampton Court, were copied in tapestry at Mortlake ; examples are in the collection of the Duke of Buccleuch. The scope of the Mortlake

factory is already beginning to be better understood, and the chief purpose of this brief summary is to explain its relation to the other less-known english tapestry-weaving enterprises. The chief of these preceded Mortlake itself, having been founded in Warwickshire about the middle of the XVIth century. It was set up and maintained by a private english family. The only tapestries made at this factory which have an unbroken pedigree are the maps, now the property of the Bodleian Library and the Philosophical Society at York. These differ from any other tapestries made anywhere. Birds' eye views of land or sea have been woven at more than one factory, but these Elizabethan panels actually reproduced scale-maps of english counties, marking the towns and villages and giving their names. The maps chosen for reproduction represented the Midland districts of England, where the looms were situated. William Sheldon, the founder of the factory, owned land in Warwickshire and Worcestershire. His object was to provide useful employment for people on his estates, and in doing so he has raised a lasting monument to his own memory and that of his family. Richard Hyckes, whom he sent to the Netherlands to learn the craft, was put in charge of the factories. Looms were set up at Weston and Barcheston in Warwickshire. When Sheldon died in 1570 he enjoined his son Ralph to carry on the factories. The shields of arms represented on the maps show that the looms were still at work in the time of Ralph's great-grandson, another Ralph who was born in 1624, and lived until 1684. The factory therefore lasted for a century at least, involving five generations of the Sheldon family. The names of Richard Hyckes and his successor Francis Hyckes are to be found on the maps. Particulars of these tapestries and other facts about Sheldon's enterprise were first given in systematic form by the Rev. W. K. R. Bedford, in a paper read before the Royal Geographical Society and published in their Journal (Vol. IX, February, 1897). He has the distinction of being the first to bring long-forgotten facts to light. In 1914 the maps from Oxford and

York, by the kind concurrence of their custodians, were all brought together on view at the Victoria and Albert Museum, and enquiries then set on foot were instrumental in the discovery and exhibition of portions of another map long lost sight of. So far as we know, all the maps woven were done for members of the Sheldon family, remaining at the family seat at Weston until the later years of the XVIIIth century. In recent years a number of other tapestries have been identified by their obvious relation to the maps ; the list is now considerable and is still growing. The most important discovery, made by Mr. John Humphreys, is a series of panels with classical and biblical scenes set in decorative framework, found in the servants' quarters at Chastleton House, Gloucestershire. They bear the initials of Walter Jones, who bought Chastleton in 1602 (an ancestor of the present owner), and obviously they have remained there continuously from the time they were made.

Four very remarkable tapestries of the Seasons at Hatfield House are slightly later than the Chastleton panels. The date woven upon one of them is 1611. For some time they have been regarded as english work, and there seems little doubt that they may be safely claimed for Sheldon's weavers. What the end of the factory was we do not know. Certain arguments which there is not space to set down here tend to show that it is possible, or even probable, that Sheldon's weavers in the end associated themselves with the Mortlake craftsmen. By that time, the decline of the larger factory had already set in. It was then too, that individual tapestry-weavers began to break away from the Mortlake factory and to set up as independent craftsmen in and around London, soliciting orders in competition with the parent factory.

William Benood of Lambeth was one of the first of these. He wove tapestries for Haddon Hall, and a few other tapestries bearing his name are known.

Several weavers, holding office under the Royal Wardrobe, worked in Soho, in the western district of London. John Vander-

bank is the best known. He worked in the last years of the XVII[th] and the early part of the XVIII[th] century. Signed panels by him show that he was a facile and versatile weaver. Sometimes he copies the subjects woven at the Gobelins factory, but his most characteristic panels were in the chinese style on brown, black or dark blue grounds. Other panels of the same type bear the name Mazarind. We know nothing of this weaver, and it is only pure conjecture that he may have been a collaborator with Vanderbank. Another weaver, Morris, wove tapestries with subjects of scrolls, flowers and birds in a style half french, half flemish. One of his tapestries is signed " I. Morris " and dated 1723. There seems some reason to think that Morris is to be identified with Joshua Morris upholsterer and tapestry-worker, who was sued by Hogarth in 1727 for payment for a tapestry-design not approved by Morris. In defence of the latter, one William Bradshaw was called. Can this be the weaver whose name appears on a number of tapestries scattered in various places ? The most striking of the tapestries signed by Bradshaw are the four remarkable panels at Ham House with subjects copied from Watteau's landscape scenes. The design of one of these is almost identical with that of a tapestry sold at the Galerie Georges Petit in Paris, on the 14th June 1920, and described in the catalogue as being probably italian. It would serve no useful purpose to mention here the names of tapestry-weavers recorded in contemporary documents, of whom we can only say that none of their works is identified up to the present. This account must close with a reference to a very original weaver of Soho, John Saunders, whose work carries us forward into the second half of the XVIII[th] century, later than all the others mentioned. His tapestries have a strain of poetry and a lightness of touch which single him out from most other english weavers. He favours romantic scenes with fanciful oriental figures, and picturesque ruins, in landscapes flooded with the light of a setting sun. Saunders' work deserves to be better known. The Soho tradition lasted down to recent times. A skilful weaver of frenc

origin, Brignolas, who had been employed in the Windsor factory, founded in 1876 and closed thirteen years later, settled in Soho, where he continued to practice his craft until his death only a few years ago. The relation of the later english weavers to the great french factory of the Gobelins would form a most interesting chapter, if materials were available for writing it. That they often had the Gobelins work in mind is as indisputable, as that they made no attempt to reach its high technical standard. Lebrun's designs of the Elements, for example, were copied many times in England. There is an uncertainty about Bradshaw's subjects after Watteau. If he can be shown to have been the first weaver to interpret that artist's landscapes and figures in tapestry, it is much to his credit. The decorative panels of I. Morris may have some french association, but this is another of the problems which must be cleared up before the history of tapestry-weaving in England can be properly written.

L'HISTOIRE DU CHEVALIER AU CYGNE

TAPISSERIE A L'ÉGLISE SAINTE-CATHERINE DE CRACOVIE

COMMUNICATION DE M. MARYAN MORELOWSKI

L'art textile de la fin du moyen âge ne fut que récemment apprécié à sa valeur. Une longue série d'études fondamentales et d'excellentes publications permet, aujourd'hui, de résoudre les questions essentielles concernant notre tapisserie, questions récemment encore sans issue. Il nous est possible, à présent, non seulement de retracer presque entièrement l'extraordinaire origine artistique de ce chef-d'œuvre, mais aussi de démontrer qu'en évoquant les brillantes fêtes de cour du XVe siècle, il met en lumière les curieuses coutumes chevaleresques d'alors, la mentalité et les passions poétiques des princes de Bourgogne, véritables législateurs de la France littéraire du XVe siècle. Enfin, lié à des événements historiques importants, il évoque, dans une perspective lointaine, mais non mensongère, les mœurs politiques contemporaines.

I. Description. — Cette tapisserie nous est parvenue en deux morceaux dont le moins important, — et le plus endommagé, — actuellement au Museum für Kunst und Gewerbe à Vienne, retrace deux épisodes de la jeunesse du Chevalier au Cygne. La partie supérieure représente le mariage du roi Oriant, père

du chevalier, avec Béatrix. Matabrune, mère du roi, se tient debout à droite. Les noms des héros, suivant l'habitude empruntée aux mystères et aux représentations théâtrales contemporaines, sont brodés sur les vêtements des personnages. Le quatrain, en haut, porte : *Comment jadis selonc l'eglise oriant hault et puissant roy dame de bonne franchise par bonne amour donna sa foy.* L'épisode nº 2, en bas, montre la supercherie de Matabrune, ennemie de Béatrix : la substitution de sept petits chiens aux sept enfants que Béatrix, alitée à gauche, vient de mettre au monde. La légende porte : *Comment par fainte opinion furent pose devant* (un mot effacé) *enlieu de generacion VII chiens pour le reduire* (un mot effacé).

Sur le fragment qui se trouve à Cracovie, — de beaucoup le plus beau et le mieux conservé, — on voit, en haut, à gauche, le Chevalier au Cygne (appelé ici *Elias*), vêtu de feuilles, nourrissant au bord de l'étang les six cygnes, ses frères ensorcelés. Elias, seul, porte le collier d'or, don miraculeux de la fée. Matabrune déroba aux frères d'Elias les six autres colliers et ordonna à l'orfèvre de les refondre en une coupe magnifique. Le deuxième tableau, en bas, représente justement le moment où l'orfèvre rend la coupe à Matabrune. Dans les traits et les gestes de l'orfèvre, on lit de l'astuce et de la servilité. Il a dissimulé qu'un seul des colliers lui a fourni, grâce à ses qualités miraculeuses, assez d'or pour fabriquer la coupe, et qu'il a gardé les cinq autres colliers. L'inscription, au-dessous, se lit avec difficulté : *Comment la vielle Matabrune rechoit de lorfevre la couppe Que avoit des caines faite... dont depuis... la couppe.*

Tableaux 3 et 4 (partie supérieure droite) : l'ange annonce à l'ermite que son pupille Elias est destiné à défendre sa mère et à la délivrer de la prison. A côté, l'ermite instruit le futur Chevalier au Cygne sur ce qu'il doit faire. Au tableau 5 (à droite, en bas), l'artiste nous conduit à la Cour du roi Oriant qu'on voit au milieu, sous un baldaquin. Le sauvage Elias, ayant, parmi cette magnifique société, un aspect tout à fait exotique, appelle au jugement de Dieu le champion de Matabrune, Malquarre. Béatrix, agenouillée,

implore le secours de Dieu. L'inscription (sur le petit toit) : *Après vint Elias lenfant devant le roi en iugement Et dist quil sera delivrant sa mere par camp seulement.*

II. Détermination de l'époque et de l'origine de la tapisserie .Hypothèses sur l'auteur des cartons. — Les costumes des personnages sont de l'époque de Louis XI ; ils rappellent particulièrement les costumes qu'on portait à la cour de Bourgogne, notamment sous Philippe le Bon. Les habits d'Oriant, (tableau 5, dans la partie qui est à Cracovie), son chaperon et sa houppelande, même la forme de sa couronne, sont identiques à ceux que portait Philippe le Bon entre 1447 et 1467. Au surplus, nous trouvons dans les *Chefs-d'œuvre de l'Exposition de la Toison d'or*, par Kervyn de Lettenhove, deux portraits de Philippe datant de la même époque, dont l'un est attribué à Roger van der Weyden ; ils se complètent mutuellement et rappellent les traits du roi Oriant. La ressemblance n'est pas absolue ; néanmoins, il suffit de comparer le portrait de ce prince avec ses autres effigies contemporaines, pour se convaincre qu'il n'y a que de faibles différences. Considérons les stigmates et les signes caractéristiques, communs à ces deux portraits ! Cet examen nous affermit dans la conviction que le roi Oriant, c'est Philippe le Bon. Tout particulièrement, on remarquera le front élevé, les sourcils haut placés si caractéristiques, les grandes paupières, ainsi que les yeux, le long nez légèrement recourbé à sa partie inférieure, les narines petites et délicates, des plis légers aux angles du nez et de la bouche, très visibles sur l'original cracovien. Nous pouvons même observer chez Oriant cette « hauteur considérable de la lèvre supérieure », qui est, d'après Van Galippe [1], la marque caractéristique des ducs de Bourgogne.

Il ne faut pas oublier aussi que les grandes difficultés techniques, dans la fabrication des tapisseries de haute et basse lisse, ont pu causer des déplacements de lignes, d'une très grande importance pour la

1. Van Galippe, *L'hérédité des stigmates*. Paris, 1905.

ressemblance du portrait. La tête d'Elias, répétée quatre fois sur notre tapisserie, est sujette à de pareils écarts : elle n'est nulle part identique. Comparé à ses portraits, Philippe le Bon semble idéalisé, pure appropriation au caractère irréel et poétique de la scène. Il est non moins idéalisé dans le *Jugement dernier* de Beaune, tout comme Charles le Téméraire dans les *Rois Mages* de Memlinc.

Il est possible que le visage d'Elias soit celui de Charles le Téméraire. Le Chevalier au Cygne est cependant représenté sur notre tapisserie à un âge auquel Charles fut peu portraituré. Aussi serons-nous moins affirmatifs qu'en ce qui concerne le roi Oriant.

En revanche, la reine Béatrix, agenouillée, ressemble à Isabelle de Portugal, dernière femme de Philippe, et surtout à son portrait reproduit dans l'ouvrage de Kervyn de Lettenhove. Sa couronne est semblable à celle que la même Béatrix porte sur le rétable de Beaune.

Les dernières publications sur l'histoire de la littérature française du xve siècle nous autorisent à soutenir que Philippe le Bon avait une prédilection pour la légende du Chevalier au cygne. D'abord, suivant les fantaisies héraldiques du moyen âge, Philippe, héritier ou, pour une part, acquéreur du Brabant, du Limbourg, de Namur, de la Flandre et du Hainaut, était le successeur, et — ainsi que son proche parent, le prince de Clèves, — le descendant du roi Oriant et de Lohengrin ou Elias. En second lieu, comme organisateur d'une nouvelle croisade pour défendre Constantinople, il s'intéressait aux héros des chansons des croisades, Godefroi de Bouillon et Baudouin de Jérusalem, et, par conséquent, au Chevalier au cygne, mari de la princesse de Bouillon et grand-père de Godefroi. La *Chanson du Chevalier au cygne* appartient au cycle de l'*Histoire de Godefroi de Bouillon* qu'elle précède ; fondue avec elle en un volume unique, elle figure, sous ce dernier titre, dans des bibliothèques du xve siècle. Les catalogues de ces bibliothèques publiés par Barrois (Paris, 1835) et par Doutrepont (Paris, 1907) nous prouvent à quel degré Philippe le Bon

s'intéressait à ces héros. Nous y rencontrons le *Chevalier au cygne* au moins quatorze fois, seul ou associé à un cycle de chansons, figurant à la *Rubrique d'Oultre Mer* qui embrasse les ouvrages et les relations sur une nouvelle croisade projetée par Philippe le Bon. Tout cela nous montre comment ses prédilections littéraires s'associent à ses visées politiques. On pourrait fournir encore toute une série d'exemples pour ce culte des Croisés, mais rien n'éclaire autant notre sujet que les fêtes de 1454, dont le *Banquet du vœu du faisan* constitua l'élément principal, longtemps célèbre par sa splendeur. Ce banquet fut ainsi appelé parce que Philippe et ses hôtes devaient y prononcer le vœu de combattre les ennemis de la Croix. Fait très caractéristique, le tournoi précédant le banquet, porta le nom de *Concours du Chevalier au cygne* et le prince de Clèves, « très cher neveu et gendre de Philippe », y tint le rôle du Chevalier. Sous les ducs de Bourgogne, les tournois constituaient des sortes de représentations théâtrales, et Doutrepont confirme ce qu'ont prouvé déjà des chroniqueurs et des historiens dignes de foi, à savoir que Philippe le Bon lui-même et Charles le Téméraire y figurèrent souvent comme acteurs. Il n'est donc pas impossible qu'au *Tournoi du Chevalier au cygne*, Philippe le Bon tint le rôle d'un personnage du poème ; il est évident que ce rôle, hiérarchiquement le plus élevé, était celui du roi Oriant. D'ailleurs, ce rôle lui appartenait, non seulement en raison de son âge et de son rang, mais aussi comme successeur et descendant du roi Oriant, enfin, pour sa proche parenté avec celui qui jouait le Chevalier lui-même. Il est donc probable que l'auteur des cartons de notre tapisserie, en représentant Philippe en roi Oriant, a non seulement suivi une coutume contemporaine, mais tout simplement copié la réalité et montré le prince jouant son rôle.

Le style de notre tapisserie est français, et non flamand comme le supposait feu W. Luszczkiewicz. Ce style nous est indiqué par les caractères suivants :

1° La naïveté dans la représentation de l'architecture, de la

perspective et du paysage. L'art gantois contemporain, qui avait déjà un rayonnement universel, surpassait de beaucoup, à ces trois points de vue, l'art français du Nord.

2° Cet art, français vers la fin du XVe siècle, obéissait encore aux anciennes traditions gothiques, visibles aussi sur notre tapisserie. Son réalisme est adouci, ce qui affermit notre thèse.

3° La tendance à l'élégance et à la distinction, qu'on remarque sur le visage et dans les gestes de plusieurs personnages, notamment du roi Oriant, type incomparable de gentilhomme affiné, n'est pas d'essence flamande, mais plutôt française.

4° Le type des visages qui n'a rien de flamand, rappelle, au contraire, les têtes des vitraux français d'alors et des portraits contemporains de nobles français.

5° Enfin, la composition et le groupement des scènes reflètent cette clarté qui caractérisa de bonne heure l'esprit français. La composition de la scène avec l'orfèvre est excellente. La série de têtes aux deux côtés du roi Oriant est traitée avec une entente parfaite de l'ensemble décoratif. Les tapisseries flamandes de la même époque présentent plus d'encombrement et de surabondance. L'auteur des cartons est un des peintres français, originaires du Nord et particulièrement de la Picardie, qui étaient en relations constantes avec la cour de Bourgogne. Les études de Waagen, Dvorak, J. Schlosser ont démontré que Tournai était leur principale résidence et que l'art pictural, qui y a fleuri, restait sous l'influence d'anciennes traditions françaises et gothiques. Cette école, cependant, n'est pas encore suffisamment étudiée. Une grande confusion dans les détails, concernant les artistes et leurs œuvres, rend beaucoup de questions insolubles.

Toutes les hypothèses peuvent être envisagées comme points de départ pour de nouvelles recherches. Probablement les dessins pour notre tapisserie furent exécutés par Jean le Tavernier, d'Audenarde, ville soumise à l'influence artistique de Tournai. En 1455, à la demande de Philippe le Bon, Jean le Tavernier orna de miniatures le *Livre de Godefroi de Bouillon* qui, d'après M. A.

Krüger, contenait aussi l'*Histoire du Chevalier au cygne.* Certains caractères stylistiques du dessin, surtout la manière de traiter l'architecture, montrent combien les dessins des tapisseries procédaient de la miniature, ce qui fortifie notre hypothèse. Jean le Tavernier est toutefois un personnage trop peu connu. Si les historiens de l'art bourguignon nous démontraient, par la suite, l'invraisemblance de notre supposition, nous pourrions désigner, au premier rang, comme l'auteur hypothétique des cartons, Guillaume Marmion, mentionné comme ayant été peintre à Tournai. Son parent (ou son frère ?), le célèbre Simon Marmion d'Amiens, fournissait des cartons de tapisseries aux ateliers de Tournai, l'un des trente-quatre artistes réunis à Lille par Philippe le Bon, pour préparer les décors, costumes et « trucs » célèbres, destinés à rendre plus brillants le tournoi du *Chevalier au Cygne* et le *Banquet du Vœu du faisan.* Le style des œuvres connues de Simon ne permet pas de le regarder comme le créateur de nos cartons ; mais vraisemblablement il emmena avec lui Guillaume à Lille, ou bien il nourrit son inspiration par le récit du tournoi. Les documents concernant Simon permettent de croire qu'à l'exemple d'autres peintres contemporains, Guillaume fournissait aussi des cartons aux ateliers tournaisiens, grande organisation artistique et industrielle magnifiquement développée.

III. L'EXÉCUTION DES TAPISSERIES. — Possédant une série de preuves, nous pouvons accepter sans réserve que le mérite d'avoir fabriqué notre tapisserie revient à ces célèbres ateliers de Tournai. On apprend par les comptes des ducs de Bourgogne, publiés par Laborde, que Philippe le Bon acheta en 1462 de Pasquier Grenier, le plus éminent maître tapissier de Tournai, trois « pièces » avec l'*Histoire du Chevalier au Cygne.* Soil ajoute : « On ignore ce qu'elles sont devenues ».

Différentes raisons interviennent en faveur de l'identification de notre tapisserie avec celle que Grenier exécuta :

1° Les costumes correspondent entièrement à la date de 1462.

2° Le dialecte des inscriptions correspond exactement au dialecte picard qu'on parlait à Tournai vers 1460. Les *Ordonnances des juges... de Tournai*, de la seconde moitié du XVe siècle, publiées par Soil (Tournai, 1892), offrent les mêmes particularités linguistiques. Les vers pour les tapisseries étaient composés par des poètes contemporains comme le prouvent Quicherat *(Histoire du Costume)*, Guiffrey *(Histoire de la Tapisserie)*, Marmottan *(Les peintres de la ville d'Arras)*, etc.

3° Il est difficile d'admettre que notre tapisserie soit le produit d'un autre centre textile. Après 1448, les ducs de Bourgogne cessent de commander des tapisseries à Arras, et, par conséquent, font de fréquents achats à Tournai, chez P. Grenier en particulier. Les ateliers de Bruxelles et de Bruges ne se développent d'une manière plus intense que vers la fin du XVe siècle. Ceux de la région dialectique picarde, au delà de Tournai, ou bien appartenaient alors à cette ville, ou ne se distinguèrent pas par des travaux plus importants.

4° Enfin, le style de notre tapisserie, caractérisé ci-dessus, nous engage à la reconnaître comme un produit de Tournai.

IV. Rapport de la tapisserie du « Chevalier au Cygne » avec d'autres tapisseries du XVe siècle qui nous sont parvenues. — Après examen de la collection de reproductions de tapisseries à la Bibliothèque du musée des Arts décoratifs à Paris, après une étude des publications les plus récentes et détaillées sur l'art textile du XVe siècle, j'ai la conviction que, parmi toutes les tapisseries du XVe siècle qui nous sont parvenues, peu et même très peu d'œuvres sont aussi belles que la tapisserie de Cracovie.

Il est non moins frappant que quelques-unes des plus belles et des plus célèbres tapisseries de cette époque, s'apparentent à la nôtre par le style, probablement aussi par l'origine. Ce sont :

1° La *Passion Somzée*, au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, reproduite par Destrée dans son ouvrage. L'auteur des cartons est inconnu ; des conjectures même sont impossibles.

2° La très belle et célèbre *Esther* à Nancy et sa réplique contemporaine au Louvre (Don Bossy).

3° L'*Histoire de Jephté* de Saragosse (Séo), d'origine française, se rapproche le plus de notre tapisserie.

Des historiens de l'art, tels que Leprieur, Bertaux, Soil, Migeon, Guiffrey, Destrée, Wauters, Thiery, tiennent ces trois tapisseries pour des productions françaises de la seconde moitié du XVe siècle, de la même époque que notre tapisserie. La dernière, *Jephté*, porte de longs vers explicatifs. E. Bertaux, qui les reproduit (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909), exprime le vœu qu'un spécialiste de philologie romane, après avoir examiné le dialecte dans lequel sont écrits ces vers, détermine si la tapisserie doit être attribuée à des ateliers d'Arras ou de Tournai. Après de longues et consciencieuses confrontations avec les nombreux documents de la ville de Tournai (1440-1470) publiés par Soil et mentionnés ci-dessus, nous pouvons affirmer sûrement que, dans les deux cas, nous avons affaire au même dialecte picard dans sa forme typique, avec ses caractéristiques orthographiques. Bertaux l'appelle à tort « dialecte chuintant, très voisin du picard ». Il est curieux de constater que le principal personnage, représenté sur cette tapisserie de *Jephté*, est coiffé du chaperon et de la houppelande de Philippe le Bon, ce qui a attiré déjà l'attention de Bertaux. Quant aux traits du visage, on n'en peut dire rien de sûr à cause de la reproduction défectueuse. Plusieurs indices nous obligent à reconnaître dans toutes nos tapisseries les produits de l'atelier de Pasquier Grenier.

Pour *Esther*, cette supposition a été déjà approuvée par des connaisseurs tels que Soil, G. Migeon, Guiffrey. Quant à la *Passion Somzée* et à l'*Histoire de Jephté*, les notices du XVe siècle concernant P. Grenier énumèrent (cf. l'ouvrage de Soil à la date de 1461), outre l'*Histoire d'Esther*, les tapisseries avec des scènes de la Passion et de l'Ancien Testament auquel appartient l'*Histoire de Jephté*.

M. Warburg, de Hambourg, qui prépare une histoire détaillée des ateliers de Tournai, se range à mon opinion et me signale une tapisserie peu connue, œuvre de Grenier d'après l'Histoire

d'Alexandre, au palais Doria à Rome. Philippe de Macédoine, M. Warburg l'a démontré récemment, offre les traits de Philippe le Bon, et Alexandre ceux de son fils Charles le Téméraire. Un autre personnage est le portrait de la femme de Philippe, Isabelle de Portugal. Cette tapisserie fut commandée en 1459 par Philippe le Bon à P. Grenier. A mon avis, le courtisan agenouillé devant Alexandre, ressemble beaucoup à l'une des figures principales de la magnifique miniature dédicatoire, *Wiener Roussillon Handschrift*, figure qui, on l'a reconnu récemment, représente l'un des dignitaires de la cour de Philippe le Bon, grand protecteur des arts. Pour terminer, encore une supposition :

1° Un nombre considérable de tapisseries bourguignonnes fut transporté en Espagne par les Habsbourg.

2° Somzée acheta dans ce pays la tapisserie de la *Passion*, apparentée à celle du *Chevalier au cygne*.

3° L'*Histoire de Jephté* qui ressemble le plus à la tapisserie de Cracovie se trouve aussi en Espagne, à Saragosse (Séo). Selon la tradition conservée par la famille Gorski, les trois tapisseries furent apportées par le général Gorski, au cours des guerres napoléoniennes. On sait que les Français prirent Saragosse avec l'aide de soldats polonais. Vraisemblablement Gorski, ou bien reçut ces tapisseries comme part de butin, ou les racheta à un soldat ou à un officier à qui elles avaient été attribuées.

Nous avons résumé l'histoire de la tapisserie de Cracovie. On pourrait et il faudrait ajouter un chapitre sur sa valeur artistique. La solution parfaite de problèmes décoratifs ardus, la manière excellente de représenter une longue file de têtes (surtout dans la partie qui se trouve à Cracovie), la brillante combinaison des couleurs, la disjonction et le groupement des épisodes particuliers, tout, en un mot, mériterait d'être étudié plus amplement dans les moindres détails. Le *Chevalier au Cygne* nous paraît supérieur à l'*Esther* de Nancy et du Louvre que les amateurs français considèrent, suivant M. Migeon (*Les enrichissements du Louvre*, Gazette des Beaux-Arts), comme un chef-d'œuvre « infiniment précieux ».

LES TAPISSERIES DE TAVIRA

UN TAPISSIER FRANÇAIS AU PORTUGAL A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. LUIS KEIL
Conservateur du Musée national d'Art ancien de Lisbonne.

L'effort bien connu du marquis de Pombal, premier ministre du roi Don José Ier, pour relever l'industrie portugaise tributaire de l'Étranger, surtout de l'Angleterre, depuis le traité de Metwen, s'est manifesté par une série de mesures destinées à rendre alors le Portugal un pays industriel suffisant à ses besoins et à ceux de ses colonies. Pour arriver à ce but, il a cherché par tous les moyens à développer l'industrie nationale, en faisant revivre les fabriques dans le marasme, et en créant dans presque toutes les villes portugaises de nouvelles manufactures. Il manquait des ouvriers, principalement des chefs d'atelier ; il s'adressa à l'étranger pour faire venir au Portugal des artisans expérimentés, ce qui lui permit de fonder des manufactures pour le tissage de la soie, du coton et de la laine, des fabriques de chapeaux, montres, laques, papier, céramique, fonderies, bijouterie, etc., enfin des ateliers de tapisserie.

C'est dans la célèbre fabrique de soieries du faubourg du Rato, près de Lisbonne, que fut établi, en 1771, un petit atelier de tapisserie sous la direction d'un Portugais, Joao Gonçalves, atelier qui

a très peu produit et qui tomba, à partir de 1778, dans l'oubli.

Probablement séduit par les avantages offerts par les agents que Pombal entretenait en France pour recruter du personnel, un tapissier français, Pierre-Léonard Mergoux, vint au Portugal vers la fin de 1774. Je pense que la lettre de l'ambassadeur du Portugal à Paris, D. Vicente de Sousa Coutinho, adressée le 9 mars 1773 au ministre du roi D. José, se rapportait, en partie, à Mergoux. L'ambassadeur envoyait un morceau de tapisserie, et le désignait *comme l'œuvre d'un admirable artiste qui travaillait dans la manufacture des Gobelins, et qui désirait établir un atelier au Portugal.*

Jusqu'à présent je n'ai pu connaître la véritable origine artistique de Pierre Mergoux ; Aubusson ou Gobelins ? Si je considère comme le concernant la lettre de l'ambassadeur, c'était certainement un tapissier des Gobelins. Mais, Accurcio das Neves, écrivain portugais de la fin du XVIIIe siècle, qui a écrit sur les manufactures fondées par Pombal et qui peut-être a connu Mergoux, dit qu'il venait d'Aubusson. La façon spéciale des ourlets bleus des tapisseries de Mergoux, rappelle beaucoup Aubusson. Mais ce qui est sûr, c'est qu'en arrivant au Portugal, il connaissait à fond son métier.

Suivant la pratique alors courante, Mergoux, pour obtenir rapidement des subsides de l'État, s'associa avec un Portugais, Pedro Theotonio Heitôr ; après quelques démarches, il obtint de la Real Junta do Commercio, institution chargée du partage des sommes, énormes pour l'époque, que l'État portugais accordait à l'initiative et au développement industriel, une avance de 6.000.000 reis (environ 50.000 francs en 1775).

La Junta do Commercio, dans sa réunion du 11 décembre 1775, accordait cette somme, mesure confirmée par une décision du 31 mars 1776.

Pourquoi Mergoux et son associé Heitôr choisirent-ils Tavira pour y établir leur atelier ? Cette ville, à l'extrême-sud du Portugal, dans l'Algarve, n'était peut-être pas bien placée pour un début d'entreprise ; mais, un des derniers arrivés, Mergoux n'a pas pu

choisir librement l'endroit, et a dû se soumettre à l'avis de la Junta do Commercio, conforme à la pensée de Pombal, qui était de disséminer dans tout le pays les manufactures et ateliers subventionnés par l'État. Donc, établi à Tavira vers la fin de 1776, Mergoux commença par former des élèves, donnant un enseignement que fournissaient toutes ces nouvelles manufactures, suivant un plan très louable de Pombal qui voulait, en quelques années, un personnel portugais habile et connaissant le travail. Bientôt, Mergoux eut sept élèves apprentis, qui travaillaient sur deux métiers de haute-lisse et six de basse-lisse.

Mais Don José Ier mourut ; Pombal, éloigné du gouvernement, vit échouer tous ses beaux rêves patriotiques. Des entreprises fondées par lui, celles qui prospéraient continuèrent ; les autres, qui vivaient encore avec des subsides, disparurent presque toutes. Il luttait, en 1781, contre deux difficultés : l'ajournement du paiement des commandes faites, et un arrêt forcé dans le versement de la somme qui lui avait été prêtée en 1776. Dans le courant de l'année 1783, Mergoux dut fermer la manufacture et démonter les métiers. Son associé mort, il retourna sans doute en France. Je ne trouve plus trace de lui au Portugal.

Il laissait quelques élèves qui, bien qu'ils n'aient pas fini leur apprentissage, ont travaillé après son départ, mais presque exclusivement pour restaurer les nombreuses tapisseries qui existaient alors au Portugal. En 1828, vivaient encore deux élèves de Mergoux, Pedro Tavares de Brito et José da Esperança Torres.

On ne connaît presque pas de tapis de l'atelier de Tavira, car la production a dû en être restreinte, vu sa brève existence. Ce que Mergoux a dû surtout faire tisser ce sont les tapis-carpettes au goût de l'époque ; ils ont disparu sans doute par l'usage journalier. Les tapisseries à sujets historiques, peut-être rarement mises sur le métier, sont tellement rares que jusqu'à présent on n'en connaît qu'une, un épisode de l'histoire de Joseph dont les frères présentent sa robe à Jacob (pl.).

C'est une grande tenture mesurant 4 m. 45 sur 3 m. 60, aujourd'hui au Musée national d'Art ancien de Lisbonne. Le dessin de la composition n'est pas beau ; le tapissier a dû copier un mauvais carton. Les personnages sont quelque peu épais, sans mouvement prononcé et manquent un peu de caractère ; la perspective n'est pas des meilleures. Cependant, le travail technique est très bon ; le tissage est parfaitement fini et serré ; les dégradations de teintes sont bien arrêtées et franchement indiquées, mais l'ensemble présente quelques petits défauts, provenant sans doute du fait qu'un assortiment complet de la gamme des couleurs a manqué au tapissier. Je crois qu'il était très difficile à Mergoux d'obtenir à Tavira les nuances et les teintes qu'il désirait employer, car on voit parfois sur ses tapisseries des surcharges ou des mélanges de fils ayant pour but d'obtenir des tons différents.

La tapisserie de l'*Histoire de Joseph* a dû, en partie, être tissée par des apprentis ; il existe quelques fautes qu'un maître-tapissier comme Mergoux n'aurait pas commises. La bordure doit être son œuvre, car elle est tissée franchement dans ses moindres détails, sans les hésitations visibles dans le sujet principal qui manque d'un peu de vigueur. Les bleus de la bordure et les jaunes sont parfaitement dégradés. Sur l'ourlet bleu foncé dans le genre, les dimensions et la couleur de ceux d'Aubusson, est tissé en capitales rouge-foncé le mot « TAVIRA ».

L'autre tapisserie connue, une carpette mesurant 9 m. 30 sur 3 m. 60, est actuellement au musée municipal de Figueira da Foz. Copiée sur un modèle français de l'époque, elle est remarquable par l'éclat des couleurs et le fini du tissage. Sur l'ourlet est tissé aussi le mot « TAVIRA ».

Mergoux, je l'ai dit, a laissé un élève, Pedro Tavares de Brito, qui a tissé, en 1816, un tapis pour le palais royal de Mafra, signé P. T. M. R. — 1816 (Pedro Tavares, — Mafra Real, 1816). Tavares devint ensuite le conservateur en chef des tapisseries royales. Son travail est méticuleux comme technique, mais faible comme conception et comme dessin.

La communication, que j'ai l'honneur de présenter au Congrès d'Histoire de l'Art, réuni à Paris, a deux buts principaux : d'abord, faire connaître les seules tapisseries tissées au Portugal qui existent aujourd'hui et dont on sache l'origine, ensuite, tirer de l'oubli le nom d'un tapissier français, fondateur et directeur au Portugal d'une manufacture qui, bien qu'elle n'ait pas produit de chefs-d'œuvre, a cependant réussi à créer quelques tentures. Celle dont nous donnons la reproduction est une des trois seules connues jusqu'à ce jour dans notre pays.

CEINTURES POLONAISES DE SOIE ENTRETISSÉES D'OR MASSIF

COMMUNICATION DE M. L'ABBÉ THADÉE KRUSZYNSKI

L'industrie artistique essentiellement polonaise, le tissage des ceintures de soie, est peu et mal connue des historiens de l'art. Le modèle de ces ceintures tirant son origine de l'art indo-persan, nous devons dire quelques mots des ceintures orientales. L'amour du naturalisme, commun à tous les Aryens, régnait en Perse et aux Indes. Gêné par l'interdiction de l'art figuratif, formulée par le livre Hadith qui commente le Coran, ce goût du naturalisme fut contraint de prendre une autre direction, et l'art ornemental parvint à un niveau très élevé. A partir du XIe siècle, l'art arabe s'unit à l'art indo-persan pour devenir une branche de l'art universel mahométan. Alors, le dessin acquiert de la légèreté et le dessin traditionnel des Sassanides disparaît. Le naturalisme se développe de plus en plus, et, vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, une renaissance de l'art, toute semblable à la Renaissance italienne, s'opère. Ce développement continua sous la dynastie perse des Séfévis et dura jusqu'au milieu du XVIIe siècle ; puis, survint une décadence toujours croissante. Durant cette période, l'influence de la Chine fut si forte, surtout en ce qui concerne le tissage de la soie, que des dessins furent copiés presque sans modifications. C'est au moment

où l'influence de cette renaissance commence à s'exercer sur les miniatures indo-persanes, très répandues malgré les préjugés religieux et spécialement dans les habitations des familles régnantes, que nous pouvons observer le prototype de nos ceintures. Leur dessin est composé de petites bandes transversales multicolores, plus ou moins larges et terminées sans dessin spécial. Des ceintures de ce genre se sont conservées en Orient jusqu'à nos jours. Vers le milieu du XVIe siècle, apparaît également une ceinture ornée de bandes transversales à motif floral ou géométrique. A la même époque, on peut déjà trouver des ceintures à fond uni, richement parsemé de fleurs, dont les deux extrémités sont ornées de grands motifs floraux. Ces types fixés de ceintures orientales s'expliquent par l'existence des ateliers textiles de la Cour, qui élevaient le niveau artistique et fournissaient des modèles à d'autres ateliers. Quant aux particularités de la ceinture, nous trouvons le plus fréquemment des rinceaux sur les bords et sur les bandes transversales, ornement déjà connu dans l'antiquité et qui, dans l'art indo-persan du XIIe siècle, acquiert une certaine légèreté et se développe à l'époque de la Renaissance. La façon même de diviser le fond en bandes transversales existait depuis longtemps en Orient, malgré sa rareté sur les tissus dont le fond était généralement divisé en réseaux ornés de palmettes : cette disposition ne s'est répandue qu'à l'époque de la Renaissance. Sur les ceintures, les lignes florales alternent, presque toujours, avec des bandes à motif géométrique bicolore, c'est-à-dire qu'on employait une couleur pour le fond et une autre pour le dessin. Peu à peu, ce dessin géométrique se rapprocha du dessin floral. Parfois, on introduisait la variante suivante : sur deux bandes voisines différentes, on mettait des couleurs, par exemple sur l'une le fond était or et le motif rouge, sur l'autre le fond rouge et le motif or.

Les motifs géométriques furent introduits dans l'art indo-persan par deux courants différents : l'un venant du Midi sémitique, spécialement de l'Islam, et l'autre du Nord de l'Asie cen-

trale, surtout depuis la conquête de la Perse par Tamerlan. Sur de tels dessins géométriques ou floraux, on remarque le déplacement des unités ornementales, dans le but d'animer l'ensemble. Par exemple, lorsque la ligne ondulée se compose d'œillets alternant avec des roses, sur la bande inférieure la rose sera placée au-dessous de l'œillet. Les bandes du fond et les bords sont toujours bordés de petites lignes dont le motif ornemental est formé d'une suite de rectangles, de lignes obliques, de flèches, etc., ainsi qu'on peut le voir sur des tapis ou des tissus indo-persans. Il faut attirer l'attention sur ce fait que les Indes ont fourni plus de prototypes de ceintures orientales que la Perse ; car nous rencontrons beaucoup plus fréquemment des ceintures sur des miniatures provenant de l'Inde, et leur smotifs sont plus rapprochés de ceux qui se trouvent sur des tissus ou des tapis des Indes. Les motifs des ceintures ne sont pas absolument originaux ; on en trouve de semblables dans d'autres objets d'art, tels que des soieries, des tapis, des orfèvreries, des céramiques, etc. Cependant, selon le caractère des ceintures, certains motifs sont plus fréquents et portent des marques différentes. Les couleurs sont les mêmes que celles des tissus de soie ; le dessin est plus harmonieux que le dessin polonais, quoique moins net à cause des contours rarement noirs mais généralement bruns ou bleus. Les fils d'or et d'argent ont souvent une chaîne de couleur rose afin de former une nouvelle nuance. La chaîne est plus épaisse que celle des ceintures polonaises ; les fils de métal sont moins lisses et plus fragiles, ce qui donne moins d'éclat à la ceinture orientale ; de plus, ces fils de métal sont parfois émiettés à tel point que le fond paraît presque blanc, jaune ou rose. Les ceintures orientales sont ordinairement très larges, toujours deux fois plus que les ceintures polonaises.

Dans l'art indo-persan les fleurs ont une symbolique plus développée que chez nous. En général, elles doivent détourner l'homme des pensées terrestres et éveiller en lui des considérations sur l'éternité. C'est pour cela que l'ornement est

presque exclusivement floral. A l'époque de la Renaissance, ce furent le lotus, la rose, l'œillet, la tulipe, la jacinthe sauvage, l'iris qu'on employa le plus ; la pivoine, le coquelicot, l'amaranthe, le tournesol, le lys étaient beaucoup plus rares. Les guirlandes de fleurs sont presque toujours ondulées, car, dans les religions du soleil, une suite de signes ~ exprimait le symbole du soleil, du feu et de la lumière. On peut remarquer sur les tissus français une quantité de fleurs exotiques rendues avec la plus parfaite exactitude ; personne n'ignore que les dessinateurs français se livraient à l'étude des plantes indigènes et tropicales et que Jean Robin fonda un jardin spécial où, dans des serres, il cultivait les plantes des pays chauds. Ce jardin fut acheté par Henri IV qui le mit à la disposition de ceux qui voulaient faire des recherches scientifiques. Sur les ceintures qui ont été faites sous l'influence des modèles français, on voit, principalement aux extrémités, diverses fleurs exotiques.

Quant aux couleurs, les ceintures orientales en présentent une grande richesse et une brillante répartition. Pour atténuer leur vivacité, on ajoutait alors diverses nuances brunes qui, à l'époque de la décadence, furent remplacées par le rouge-brique. Nous remarquons aussi un curieux rapprochement de couleurs vives et parentes : carmin et cramoisi, bleu foncé et bleu-saphir, vert-céladon et vert-pomme, etc. Sous le règne de Louis XIV, on attachait, dans la fabrication des tissus, une grande importance au choix des couleurs ; en introduisant des nuances inconnues jusqu'alors, on en créait de nouvelles, on imaginait des contrastes frappants, par exemple : le brun avec le bleu clair, le brun avec le vert clair, un dessin violet avec un éclat bleu-foncé sur un fond argent, un dessin rouge-jaunâtre sur un fond bleu clair. Plus tard, les couleurs gardent encore leur intensité ; sous le règne de Louis XV, elles deviennent plus chaudes, souvent estompées, et le fond blanc, très en vogue dans l'art de cette époque, prédomine aussi dans les tissus. Ces nouvelles combinaisons de couleurs se trouvent non seulement sur les ceintures

polonaises imitées de modèles français, mais aussi sur celles qui étaient faites sous l'influence orientale. La Pologne étant située au carrefour de l'Occident et de l'Orient, elle subissait l'influence de l'un et de l'autre. L'Occident se modelait alors en tout sur la France, et les variations de l'art provenaient de traditions anciennes et affaiblies, ou d'une imitation inhabile des prototypes français. Il n'y a que la Hollande qui, par son Baroque réaliste, soit parvenue à se créer une certaine individualité artistique. Ces trois directions orientale, occidentale, française et dantzikoise, — cette dernière créée selon les prototypes hollandais et sous l'influence italienne, ce qui la rend plus légère et plus élégante — se rencontrent dans l'art polonais, en particulier dans les tissus. Ce sont ces mêmes tendances que nous remarquons sur les ceintures polonaises : les unes imitent strictement les prototypes orientaux, les autres unissent les deux influences ou ajoutent leurs propres dessins ; d'autres enfin, répètent le Baroque dantzikois typique. La chinoiserie, fort à la mode au XVIIIe siècle, se remarque aussi sur nos ceintures.

En Pologne, ce furent des Arméniens qui fabriquèrent les premières ceintures, notamment Dominique Misiorowicz, à Stanislawow (Stanislau), Jean Mazarski à Stuck et Paschalès Jakobowicz à Lyskow, près de Varsovie. Sur la première manufacture nous avons peu de détails ; nous savons simplement que Misiorowicz demanda au roi Stanislas-Auguste la permission de se transférer à Varsovie. La manufacture la plus célèbre fut celle de Jean Mazarski, fondée en 1758 à Stuck, petite ville de l'ancien palatinat de Nowogrodek, domaine des princes Radziwill. Il semble étrange que cette manufacture, célèbre par des produits qui firent honneur à la Pologne, chefs-d'œuvre précieux admirés dans toutes les expositions textiles, ait été fondée dans un recoin de la Pologne presque inconnu de nos jours. Kosciusko et Mickiewicz y virent le jour. A Nowogrodek avaient lieu les séances du tribunal lithuanien. C'était à Niéswiez et à Stuck que la noblesse se réunissait fréquemment et la femme du prince Michel Radziwill,

la princesse Ursule, née Wisniowiecka, protectrice des sciences et des arts, y éveillait le mouvement intellectuel. On connaît les superbes tapisseries, gravures, tapis, etc. des Radziwill. Vers 1778, Jean Mazarski céda sa manufacture à son fils, Léon, qui se fit bientôt naturaliser polonais et qui, en 1790, fut nommé chambellan du roi. Une statistique, dressée par Léon Mazarski, nous apprend que les ouvriers se recrutaient parmi les Polonais et les Russes-blancs. Après Léon Mazarski, Thomas Borsuk dirigea la manufacture jusqu'à sa dissolution en 1816. Ces ateliers portaient, en polonais, en latin et en russe-blanc, la marque « Stuck », souvent accompagnée du nom de Jean ou de Léon Mazarski. Les ceintures de Stuck ont été le plus fréquemment exécutées d'après les modèles orientaux. On y rencontre plus rarement des ornements français ou pseudo-chinois.

Une manufacture très réputée fut fondée à Lipkôw, près de Varsovie, par Paschalis Jacques Jakôbowicz, Arménien de Tahat d'où il arriva en 1761. En reconnaissance de services rendus à la Pologne, il obtint sa naturalisation et le titre de secrétaire royal. Les produits de sa manufacture sont plus brillants que ceux de Stuck mais moins artistiques, exécutés principalement d'après des modèles orientaux, souvent pseudo-chinois. Les armoiries du propriétaire, un Agneau pascal *(Agnus Paschalis)* avec les lettres P. T. ou quelquefois avec l'inscription « Paschalis », constituaient sa marque de fabrique.

Les ceintures de Cracovie possèdent le caractère le plus aborigène. La manufacture la plus célèbre était celle de François Maslowski, gentilhomme portant les armoiries de Samson. En 1787, le roi Stanislas-Auguste lui octroya le privilège de fonder une fabrique à Cracovie. Les ceintures de cet atelier se distinguent par la vivacité extraordinaire des couleurs dans la combinaison polonaise, par des motifs très curieux, tels que, par exemple, des fleurs et des fruits de fraisier, et, enfin, par leur très vif éclat. Il y avait encore d'autres ateliers à Cracovie, celui de Joseph Trojanowski, fondé avant 1791, celui d'Antoine Pucilowski,

fondé en 1790, celui de Daniel Chmielewski fondé en 1796 et ceux de Jean Sztumer et d'André Belica, en tout six manufactures ayant chacune ses propres dessins et ses coloris, et dont les produits, tout en se ressemblant, différaient complètement de ceux des autres fabriques non cracoviennes. A l'instar de la France, les seigneurs fondaient des fabriques en Pologne. Ainsi, Antoine Tyzenhaus, sous-trésorier de Lithuanie, outre plusieurs fabriques dans les environs de Grodno, établit une manufacture de ceintures. Ces fabriques étaient dirigées par des Français que dirigeait Joachim Bécu. Les Français louaient la capacité des gens du pays, d'après eux, excellents imitateurs.

Le prince Joseph Czartoryski, grand panetier de Lithuanie, fonda à Korzec, en Wolhynie, des manufactures dont la plus célèbre fabriquait de la porcelaine. Des ceintures, provenant d'une de ces manufactures, sont remarquables par une curieuse combinaison d'ornements orientaux et occidentaux.

Le prince Michel Ozinski, sous-trésorier de Lithuanie, fonda à Sokolôw, dans le palatinat de Brèsc Litewski (Brest-Litowsk), un atelier de tissus de soie et de ceintures ; il avait fait venir des ouvriers de Montbéliard. Le prince Alexandre Sapieha, castellan de Troki, puis grand-chancelier de Lithuanie, fonda, en 1786, à Rozanna, dans le palatinat de Nowogrodek, un atelier analogue. Il y avait encore d'autres ateliers chez les princes Radziwill à Zmigrod, en Petite-Pologne (Galicie), à Uhmow, dans le palatinat de Betz, à Miedzyborz, en Podolie, à Kuskowce, dans le palatinat russe et à Przeworsk.

Les manufactures dantzikoises se distinguaient par leurs magnifiques ornements baroques. L'une de ces manufactures (propriété de Salrhuber) se trouvait à Siedlce, faubourg de Dantzig, sous le titre de « Manufacture royale de ceintures », une autre, appartenant à Besz, dans la ville même. Les Français qui, au XVIIIe siècle, occupaient la première place pour les objets d'art, spécialement pour les tissus, fabriquaient aussi des ceintures polonaises. Ainsi S. Filsjean avait un grand atelier à Kobytki, près de Varsovie.

Ses somptueuses ceintures en style oriental, portent généralement l'inscription « S. Filsjean w Kobytkach » ; d'autres, plus modestes, de style Louis XVI, ne portent pour la plupart que les initiales F. S. placées verticalement (les mêmes lettres placées horizontalement sont la marque d'autres manufactures.) Pierre Toussaint de Chanzelle fabriquait à Lyon des ceintures pour la Pologne, fabrication qui fut la source principale de sa grande fortune. En outre, des ceintures portaient la marque : « à Paris ». La Pologne, outre les ateliers français, comptait une vingtaine de manufactures dont le nombre démontre l'essor qu'avait pris en Pologne cette spécialité de tissus artistiques, qui offre un exemple caractéristique de notre art national.

CONTRIBUTION A L'ICONOGRAPHIE DE SAINT CHRISTOPHE

COMMUNICATION DE M. LE CHANOINE URSEAU

Au commencement du XIXe siècle, plusieurs vitraux, qui provenaient de l'église du prieuré de Sainte-Croix, laquelle avait été construite au XVe siècle par Pierre de Rohan, maréchal de Gyé, à la porte même de son fameux château du Verger [1], furent transportés à la cathédrale d'Angers et placés dans quelques-unes des fenêtres dont les verrières avaient été détruites. L'un de ces vitraux représente saint Christophe. Posé, tout d'abord, dans la nef, puis dans la fenêtre de l'abside, il garnit, depuis vingt-cinq ans, la baie qui précède immédiatement le rond-point du chœur, du côté de l'Évangile. C'est une œuvre assez imparfaite du XVIe siècle, restaurée maladroitement en 1895, mais néanmoins fort curieuse, car elle reproduit un détail iconographique, qui mérite de retenir l'attention des archéologues et des historiens.

Dans le vitrail de la cathédrale d'Angers, saint Christophe apparaît comme un géant d'une stature colossale. Il est vêtu d'une tunique bleue, légèrement relevée, et d'un manteau rouge et vert à larges plis, que soulève la brise. Il s'avance de gauche à droite dans l'eau d'un torrent qui baigne ses mollets et, de ses

1. Commune et canton de Seiches, arrondissement de Baugé, Maine-et-Loire.

deux mains, il s'appuie sur un tronc d'arbre, qui lui sert de bâton. L'Enfant-Jésus, un frêle et gracieux enfant aux cheveux bouclés, est assis sur l'épaule du vigoureux passeur que ce fardeau mystérieux déconcerte et accable. Le compagnon habituel du charitable colosse, l'ermite, qui, avec sa lanterne allumée, éclaire le gué du torrent, a été laissé, en 1895, par l'ouvrier qui a restauré le vitrail, dans la fenêtre d'en-face, où il continue à présenter inutilement sa lanterne.

Cette scène, si propre à frapper l'imagination des fidèles, avait été reproduite par les peintres sur les murs de nombreuses églises de notre terre de France. On la retrouve en Anjou, à la chapelle de la Sorinière [1], où les jeunes filles du voisinage, qui désirent trouver un mari dans l'année, n'hésitent pas à enfoncer de longues épingles dans le mollet du géant ; à l'église de Cunaud [2], où des poissons, parmi lesquels on reconnaît ceux qui peuplent la Loire, l'anguille, la carpe, la perche, la tanche, le brochet, la plie, frétillent dans l'eau de la rivière ; à l'église de Chanteusse [3], où une inscription latine rappelle qu'il suffisait d'avoir vu saint Christophe pour être assuré de ne pas mourir subitement dans la journée [4] ; à la chapelle du château de Montreuil-Bellay [5] et à celle du château de la Jousselinière [6] ; au Lion d'Angers [7], à Milly [8], à Thorigné [9]. Mais, ce qui caractérise le vitrail de la cathédrale d'Angers, c'est que le saint personnage y est représenté avec une tête bes-

1. Commune et canton de Chemillé, arrondissement de Cholet.
2. Commune de Trèves-Cunaud, canton de Gennes, arrondissement de Saumur.
3. Commune du canton de Châteauneuf-sur-Sarthe, arrondissement de Segré.
4. *Christophorum videas, postea tutus eas.*
5. Chef-lieu de canton de l'arrondissement de Saumur.
6. Commune de Pin-en-Mauges, canton de Beaupréau, arrondissement de Cholet.
7. Chef-lieu de canton de l'arrondissement de Segré.
8. Commune et canton de Gennes, arrondissement de Saumur.
9. Commune du canton de Châteauneuf-sur-Sarthe, arrondissement de Segré. — Sur toutes ces peintures, cf. Ch. Urseau, *La peinture décorative en Anjou, du XII*e *au XVIII*e *siècle*, p. 62, 70, 96, 108, 128, 189.

tiale, des oreilles de chien et un cou énorme, d'où sortent des poils longs et hérissés comme ceux d'un animal.

L'Orient, en effet, avait fait de saint Christophe un monstre cynocéphale, une sorte de géant sauvage à face de chien. L'archéologue Didron l'a vu ainsi figuré, vers le milieu du XIXe siècle, dans les peintures murales des couvents grecs du mont Athos [1]. Mais, dans nos pays où, durant tout le moyen âge, il fut l'objet d'un culte fervent, nous ne pensons pas que saint Christophe ait jamais été représenté en cynocéphale ailleurs qu'à la cathédrale d'Angers.

Quand Didron demanda aux moines du mont Athos la raison de cette étrange figure, personne ne put lui répondre, sauf un jeune religieux assez instruit, qui proposa d'y voir une erreur des peintres, lesquels auraient « pris à la lettre le passage de la légende, où il est dit que saint Christophe avait une tête de chien ». Et Didron, qui ne s'était pas rangé à cet avis, ajoute : « Je crois plutôt que saint Christophe, à cause de sa taille, garde nos églises comme font aujourd'hui nos suisses, et que sa fonction, celle d'un cerbère rébarbatif, aura fait planter cette tête de chien sur ses épaules de géant. » Au XVIIIe siècle, Winckelmann, qui fut directeur des antiquités de Rome et bibliothécaire du Vatican, avait donné une autre explication : pour lui, saint Christophe était représenté avec une tête de chien, parce qu'il était du pays des Cynocéphales.

Ces diverses opinions sont non seulement peu claires, mais inacceptables : essayons donc de trouver ailleurs la solution du problème et d'éclairer autrement ce que Didron appelle « un point ténébreux de l'hagiologie ».

On ne sait rien de très précis sur la vie de saint Christophe. D'après les meilleurs hagiographes, il serait originaire du pays des Chananéens, et il aurait servi comme soldat dans les armées impériales. Témoin des reproches que saint Babylas, évêque d'An-

1. Didron, *Annales archéologiques*, t. XX, p. 279, et t. XXI, p. 122.

tioche, adressait à l'empereur Gordien et que celui-ci accepta docilement, il se serait tout d'abord converti à la foi chrétienne, puis il se serait retiré dans la solitude. Une caverne, près d'une source ombragée par un palmier, lui aurait servi d'asile. A la suite d'une vision où il entendit une voix qui le pressait d'aller baptiser les gentils, il se rendit à Samos, capitale des Chananéens, et c'est là que son apostolat l'aurait conduit au martyre. L'Église célèbre sa fête à la date du 25 juillet [1].

La transformation de son histoire par l'imagination des foules n'est pas antérieure au XIe siècle [2]; mais, dès le XIIIe siècle, les épisodes poétiques qui l'ont embellie commençaient à être connus des fidèles. A cette époque, Jacques de Voragine recueillit et fixa, dans sa *Légende dorée*, les traits épars de la prodigieuse aventure du bon colosse. Son livre augmenta encore la popularité du saint martyr ; surtout, il fournit aux peintres, aux sculpteurs, aux miniaturistes, des thèmes merveilleux, dont le fond restera invariable, mais dont la mise en scène changera suivant la nationalité, le tempérament et la fertilité d'invention des artistes.

Le nom du personnage fut comme le germe fécond d'où sortit toute la légende. Christophe, le Χριστόφορος des Grecs, devenu au moyen âge *Christopherus*, veut dire porte-Christ. Le saint avait porté le Christ dans sa chair par la mortification, dans son âme par la foi, dans sa bouche par la prédication, dans toute sa vie par l'exemple de ses vertus [3]; pourquoi ne l'aurait-il pas aussi porté sur ses épaules ? Afin de mieux traduire son nom, on le représente portant sur ses épaules un enfant, l'Enfant-Jésus, qui, par le prodige de son poids subitement accru, révèle sa puissance surnaturelle et sa divinité.

1. *Acta Sanctorum*, t. VI, 25 juillet. — Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1921, un excellent article de M. Georges Servière, sur *La légende de saint Christophe dans l'art*.
2. E.-K. Stahl, *Die Legenden des heiligen Riesen Christophorus in der Graphik des XVten und XVI ten Jahrhunderts*. Munich, 1919.
3. Christum quibuscunque modis portavit : ... in corpore per macerationem, in mente per devotionem, in ore per confessionem, in factis per predicationem *(Legenda aurea*, in sancta Colonia, 1482, f. CXX).

La taille élevée de saint Christophe s'explique sans peine, puisqu'il était de la terre de Chanaan, c'est-à-dire du même pays que les géants fameux, si souvent mentionnés dans la Bible. Pour mettre son bâton en rapport avec la taille d'un géant, on en fit un tronc d'arbre et, mieux encore, un palmier, qui figure plus exactement la palme du martyre.

Le torrent aux eaux agitées et bouillonnantes, qu'il traverse d'un pas tranquille, est l'image des tourments qu'il endure. L'Église, en effet, après l'Écriture, ne compare-t-elle pas les tribulations aux grandes eaux ?

Ces eaux qu'il franchit, le fardeau, d'ailleurs très noble, qu'il porte l'ont transformé facilement en portefaix [1]. Or, si les portefaix ont reçu la force en partage, on ne dit pas qu'ils aient reçu les dons de l'intelligence avec la même libéralité. C'est ce que les artistes ont voulu exprimer, quand ils ont prêté à saint Christophe des traits grossiers et un visage de rustre, encadré d'une épaisse chevelure souvent hirsute et d'une barbe touffue. Ils sont même allés plus loin, car le moyen âge, qui avait toutes les délicatesses, avait aussi toutes les audaces : pour mieux faire comprendre que le charitable colosse avait une âme de saint dans un corps de brute, ils n'ont pas hésité à le présenter aux regards des fidèles sous l'aspect d'un homme à tête de chien. La *Légende dorée* de Jacques de Voragine disait seulement qu'il avait une figure terrible : *vultusque terribilis erat* ; ils en ont fait un monstre, sans craindre de choquer la délicatesse des âmes simples et de porter atteinte à un culte qui resta très cher à la piété de nos ancêtres.

1. Cf. Cahier, *Les caractéristiques des saints*, p. 448.

UNE NOUVELLE CROSSE EN BOIS

COMMUNICATION DE M. TIENS

Au Musée diocésain de Barcelone se trouve une crosse abbatiale romane d'incalculable valeur. Cette crosse, qui, désormais, doit figurer dans toute étude historique concernant les crosses, provient du fameux et ancien monastère des Bénédictins à Saint-Cugat del Vallès, près de Barcelone. Elle fut trouvée en 1915, dans une tombe qui portait une inscription latine ainsi conçue, en mémoire de l'abbé Casclarin, mort en 1294 :

HIC—IACET—FRATER—GERALD^{s}—DE—C
ASCLARINO — ABBAS — SCI — CUCUPHAT
IS—O—H̄ĀC—CAPELLA—EDIFICAVIT—ET
DOTAVIT—ET—OBIIT—II̊II—KL—NOVEM
BRIS—ANNO—DOMINI—M̊—C̊C—X̊C—IĪĪI
CVI^{o}—AĪA—REQUIESCAT—Ī PACE—AM̄E

On n'a conservé que la partie supérieure de la crosse, sans le bâton qui devait être fixé par un clou ou par une cheville en bois, qui le traversait de part en part. La crosse est toute en bois sans aucune partie en métal. La partie conservée mesure 29 cm. de hauteur et 15 cm. à la partie la plus large de sa volute.

La crosse est toute dorée et polychrome : la dorure, dans le tombeau, avait pris une couleur qui lui donnait l'aspect et les reflets du bronze. L'ornementation se voit nettement malgré les

détériorations ; toute la volute est simplement décorée avec un thème ou motif ondulant de flore stylisée, purement roman, qui s'élargit graduellement vers la base de la crosse, pour faire place à un écusson en pointe sur champ jaune duquel se détache, clairement, une cloche héraldique avec son anse au dessus. La polychromie rehausse en même temps le dessin de l'Agneau, des deux colombes et de la tête du dragon, qui se trouvent inscrits dans la volute de la crosse. Sur le pommeau, entièrement rond, on ne découvre aucun vestige de décoration, tandis qu'au point de départ du bâton droit, on peut voir deux écussons juxtaposés tout à fait semblables à celui que nous venons de décrire. Auprès des écussons, il y a une palme dessinée, peu stylisée et presque effacée.

La façon dont la crosse est sculptée, se distingue par une ligne sûre et impeccable, par une proportion surprenante. Pourtant, la beauté et la richesse de la crosse se montrent, avec encore plus d'originalité, dans le cercle que forme la partie supérieure de cet objet, et où sont figurés un dragon et l'Agneau sacré. De sa patte levée, cet agneau soutient la croix qui suit la volute. Il s'appuie sur les contours du cercle avec ses pattes et avec sa croix. L'ornementation sculpturale est complétée avec un sens remarquable du décor par les deux colombes aux ailes ployées qui remplissent la volute. Le tout est sculpté finement dans une seule pièce de bois.

Quant au symbole de cette partie décorée, il est évident, et l'expliquer serait superflu. L'Agneau crucifère est la figure du Christ, pasteur universel de toutes les brebis fidèles, qui porte l'instrument de leur rédemption. Les colombes nous rappellent la douce simplicité évangélique, opposée à la férocité du dragon qui s'attaque à la croix rédemptrice, peut-être aussi les âmes qui, auprès de l'Agneau et de sa croix, cherchent un refuge contre l'ennemi implacable ; cette interprétation symbolique semble confirmée par la présence de deux colombes, car une seule aurait suffi pour représenter la vertu évangélique.

L'écusson n'a pu être identifié. On n'a pu déterminer s'il se rap-

porte à l'abbé dont le nom est inscrit sur le tombeau dans lequel la crosse fut retrouvée. Ce nom n'a été d'aucun secours pour les recherches ; il faut plutôt s'en tenir à la date que porte cet écusson ; elle semble préciser l'époque où fut exécutée la crosse, et elle correspondrait à la date de l'inscription funéraire.

En tout cas, les motifs sculptés ou peints sur cette crosse et les ornements ne diffèrent en rien de ceux que nous connaissons comme ayant été exécutés sur ivoire et sur bois au XIIe siècle ; mais elle surpasse les autres crosses de cette époque par la beauté de son ornementation, l'harmonie de ses proportions et son sens décoratif exquis et sûr ; on ne trouve aucun espace de la volute sans motif, au point que l'on est tenté de croire à une œuvre romane attardée, conçue avec une finesse plus accentuée, rehaussée d'une élégance supérieure à celle de l'époque. On dirait une réplique en bois de la fameuse crosse de Jacques de Vitry, de Namur ; néanmoins, la nôtre est plus belle par sa ligne, sa proportion et le sens décoratif, qui n'a pas hésité à doubler le nombre de colombes pour donner une volute d'une grâce plus achevée. Il serait prudent d'avancer autant que possible la date de ce bel ouvrage, c'est-à-dire de le placer dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

Quant à son origine, admettons qu'il ne s'agit point d'un exemplaire d'art roman catalan ; son aspect métallique si fin, fait penser à une œuvre d'art française, étroitement apparentée aux crosses produites à foison par les artistes de Limoges au XIIIe siècle. Il faut croire aussi qu'il s'agit d'une crosse funéraire, étant donné qu'elle est en bois et qu'elle a été trouvée dans la tombe d'un abbé de Bénédictins ; elle ressemble aux bâtons funéraires, peints et dorés pour imiter les crosses en orfèvrerie.

Parmi les crosses en bois, si rares, celle de l'abbé Casclarin occupera une place importante, car elle doit marquer l'apogée de leur perfection.

OBJETS D'ART FRANÇAIS DANS LE TRÉSOR D'ASSISE

COMMUNICATION DU COMTE UMBERTO GNOLI
Surintendant des Beaux-Arts pour l'Ombrie.

Le marchand de draps Pierre Bernardone, revenant de France où il avait été pour son commerce, constata que sa femme Pica avait mis au monde un fils baptisé du nom de Jean : le père, en souvenir de son voyage, voulut l'appeler François. L'enfant, qui devait devenir un des plus grands saints de la chrétienté, apprit la « parlure de France » et garda toujours un goût particulier pour ce pays.

Les relations, que le drapier d'Assise avait établies entre sa petite ville natale et la France dans ses fréquents voyages, devaient, un jour, à cause de son fils, se multiplier et laisser une trace profonde.

J'aurais voulu parler de l'art français à Assise, mais comme ce sujet me mènerait trop loin, je me bornerai à étudier quelques objets tout à fait inconnus, que souverains et prélats de France envoyèrent au Trésor de la riche basilique dédiée au saint de la pauvreté.

Je suis convaincu que l'architecture gothique de Saint-François (sauf la façade et le clocher) est l'œuvre d'un maître français, probablement Angevin, sorti de la même école qui produisit l'église

de Saint-Macaire et la cathédrale d'Angers ; Vasari nous dit que cette architecture merveilleuse n'avait pas été conçue par un Italien, mais par un *tedesco*, ce qui veut dire par un maître étranger, car ce mot *tedesco*, comme celui de gothique, veut dire seulement du Nord, d'au delà des Alpes. Et en effet, en quelle partie de l'Allemagne trouvons-nous, vers 1230, un organisme gothique si bien proportionné et si parfait du côté technique et ornemental ? Je suis convaincu que cette fleur superbe du nouveau style est une œuvre française, mais cela formera le sujet d'une autre étude.

L'Ordre des Mineurs devait donc bientôt resserrer les liens entre la France et Assise, soit par le grand nombre de Français qui en vêtirent le froc, soit par la sainteté de vie de quelques-uns d'entre eux, tels le comte Elzéaire de Paris et l'évêque Louis de Toulouse, soit par la protection de la maison royale de France.

Partout, dans la mystique pénombre de cette église, nous voyons fleurir les lys d'or sur fond bleu ; si nous voulons en savoir la raison, nous n'avons qu'à parcourir les anciens inventaires, rédigés en 1338, 1370, 1420 et 1473 et conservés dans un volume en parchemin de la bibliothèque d'Assise [1].

Le Trésor de la Basilique ne nous offre à présent que des échantillons de la fantastique richesse d'antan. Empereurs, papes, rois, grands feudataires, prélats, marchands, banquiers et pèlerins anonymes rivalisaient pour en accroître la splendeur. Il n'y a que la lecture des anciens inventaires qui puisse nous donner une idée du nombre et de la richesse des objets précieux entassés dans le *Sacrarium* de la basilique.

Nous mentionnerons seulement les principaux cadeaux envoyés par des personnages français :

Una crux de argento multum sollempnis deaurata et smaltata cum ymaginibus relevatis scilicet : Crucifixi, beate Virginis et beati Iohannis et ymaginibus Sanctorum in stipite et sub pede habens IIII[or] *leuncolos : queœ fuit domini fratris Beltrandi* (*de Turre*) *cardinalis.*

1. L. Alessanri et F. Pennacchi, *Inventari della Sacristia del sacro Convento di Assisi*. Quaracchi, 1920.

Item unum pulcrum tabernaculum cum pede de argento inaurato cum quatuor smaltis in pede et sex in pomo, et ciborio cum quatuor columpnis : in quo est spina corone Christi : quam misit rex Francie idest S. Ludovicus.

Item aliud tabernaculum de argento inauratum in quo sunt ymagines Salvatoris, sancti Francisci et sancte Clare et tribus ymaginibus Monialium ad pedes eorum : cum pede super quatros baboinos : quod misit domina Iohanna regina uxor quondam Philippi regis Francie per Fratrem Guilielmum generalem nostrum.

Item unum tabernaculum de argento inauratum cum pede magno et amplo in quo est ymago sancti Francisci : ex una parte habens in manu dextra tabernaculum parvum de cristallo cum reliquiis beatorum Francisci, Ludovici et sancte Clare ; ex alia vero parte ymago cuiusdam mulieris ad modum monialis, de argento inaurato ; quod misit Soror Blanca filia regis Navarre, Monialis.

Item alia ymago beate Virginis cum Filio in brachiis, tenens tabernaculum de cristallo in manu dextra ; in qua est de Presepe Domini ; et est minor priori habens pedem quadrum et altum, cum tribus armis Regis Francie superius et inferius quatuor leones.

Item unum pectorale de argento quod ponitur ante pectus in pluviali domini Bertrandi de Turre cardinalis de Ordine Minorum.

Unum dossale tartaricum cum listis deauratis protendens ad rubedinem ; quod misit Regina Francie.

Item ibidem est aliud dossale magnum et rubeum cum leopardis in rotis totum deauratum : quod misit imperator Grecorum.

Idem ibidem est unum aliud dossale viridis coloris tartaricum cum pinis totum deauratum : quod dedit dominus rex Robertus.

Item ibidem est unum aliud dossale nigrum de serico cum armis regis Roberti et regine Sanctie uxoris sue.

... quatuor dossalia multum sollempnia... quorum primum est de opere acuali in quo sunt ystorie sancti Francisci et Testamenti Novi. Secundum autem est cum campo zallo cum griffonibus et avibus et aliis bestiis de auro. Tertium vero est rubeum cum vitibus aureis. Supradictos duos pannos misit imperator Grecorum...

... duo dossalia de sirico cum campo viridi et cum armis ecclesie domini Bonifatii pape octavi, regis Francie et regis Anglie.

Item una biblia comunis voluminis que fuit memorie beati Ludovici episcopi Marsilie (sic).

Unum missale notatum cum epistolario et evangeliario de litera parisiensi que fuerunt sancti Ludovici.

On sait que la reine Sancia d'Anjou, femme du roi Robert de Naples, aimait à s'appeler « humble fille et servante du bienheureux François » et se vantait de faire partie d'une hiérarchie franciscaine ; son père était de l'Ordre des Mineurs ; la reine de Majorque sa mère, la bienheureuse Élisabeth sœur de sa mère, la belle-mère Marie de Hongrie étaient toutes de l'Ordre de Saint-François ; son beau-frère Louis était Frère Mineur, et son mari Robert appartenait au tiers-ordre. Les inventaires mentionnent encore d'autres objets secondaires envoyés par les princes d'Anjou et surtout par la reine de Hongrie, mais nous examinerons seulement ceux que le Trésor possède actuellement et qui sûrement ont été faits en France.

Le plus beau reliquaire du Trésor est sans faute celui qu'envoya Jeanne de France, veuve du roi Philippe, par l'intermédiaire de Guillaume Farinier, nommé plus tard général de l'Ordre, au chapitre de Vérone en 1348. Deux reines de France, toutes deux mariées à un roi Philippe, ont porté ce nom : la première, morte en 1304, dix ans avant son mari Philippe le Beau, et l'autre, Jeanne de Bourgogne, qui resta veuve de Philippe V le Long en 1322 et mourut en 1325. Ce fut donc cette dernière reine qui, entre 1322 et 1325, envoya ce cadeau à Assise, ainsi qu'une statuette en argent, un autre tabernacle avec l'image de saint François et une Bible ayant appartenu à saint Louis de Toulouse.

Les reproductions me dispensent de décrire ce précieux objet. Dans ce tryptique en argent, architecture et sculpture s'harmonisent sans que l'une prime l'autre, comme il arrive souvent dans l'orfèvrerie française du XIIIe siècle. L'architecture, d'un gothique élégant et sobre, encadre les statuettes bien proportionnées, aux mouvements vifs et avec un jeu de plis admirablement simple et naturel. Les deux saints à côté du Sauveur ont une pose de la hanche maniérée et les trois Franciscaines agenouillées — sont-ce des dames royales de France appartenant au tiers-ordre ? — renversent la tête en arrière d'une pose affectée. Le revers du reliquaire était destiné à recevoir un grand émail translucide ; nous

y voyons représenté, sur une plaque d'argent à trois frontons le Rédempteur en majesté, la main droite levée pour bénir, la gauche sur un globe, et deux anges thuriféraires à ses côtés. La Vierge est représentée étendue sur un lit, saint Joseph est assis à ses pieds, et l'Enfant se trouve sur une haute crèche entre l'âne et le bœuf ; d'en haut pend une lampe et deux rideaux, qui encadrent la scène, s'écartent. Malheureusement, cette composition n'a jamais été émaillée, ce qui nous aurait fourni le plus ancien exemple d'émail translucide français : le fond buriné est gravé à hachures, exprès pour y appliquer un émail selon la technique qui était déjà familière aux Siennois.

On est tenté de penser que le revers a été exécuté par une autre main que les statuettes, tellement les proportions allongées et le type plus archaïque de ces figures se différencie des sculptures qui ornent le devant. Ce tabernacle à reliques est un véritable joyau de l'orfèvrerie française, et la date de son envoi correspond parfaitement avec son style, de sorte que nous pouvons le retenir comme exécuté à cette époque, vers 1322-1325 (fig. 1 et 2).

Sur une châsse italienne du XIVe siècle, qui renferme les reliques de sainte Ursule, nous retrouvons les fragments d'un coffret limousin dont l'orfèvre se servit pour renforcer la base. Ce sont deux plaques de cuivre émaillé (0 m. 21 × 0 m. 18) où sont représentées les histoires des Rois Mages. Sur la première, Hérode assis sur un trône, un sceptre fleuri du lys à la main droite, congédie les Mages après leur avoir indiqué que le roi des Juifs était né à Bethléem : on voit, ensuite, le défilé des Rois à cheval qui vont à la recherche du Messie. Sur l'autre plaque, percée d'un trou pour la clef, les Mages apportent leurs cadeaux : la Vierge couronnée soutient le sceptre et l'Enfant. Celui-ci tend la main à Melchior qui, un genou à terre, lui offre de l'or. Gaspard attend avec son encens, et Balthasar, qui apporte la myrrhe, cause avec lui ; les chevaux sont près d'eux. Tout le fond, orné à volutes, est recouvert d'émail bleu, seulement les coussins du trône de la Vierge et d'Hérode sont verts ; les figures et les ornements ne sont pas émaillés. Sans

doute, ces fragments appartenaient à un coffret limousin : la Vierge en majesté, les formes archaïques du trône, les robes drapées avec simplicité, les personnages sans la pose de la hanche qui caractérise la fin du XIIIe siècle, le fond décoré à volutes pour ne pas remplir des larges espaces d'émail dont la couleur est opaque et sourde, nous font dater ce travail d'environ 1250.

Le petit reliquaire, où on lit en lettres émaillées : DE CAPILLIS SANTE CATERINE, est aussi sorti d'un atelier français. Il se compose d'un cylindre en cristal couronné d'argent et de perles, soutenu par une colonnette torse au nœud orné de feuilles et d'une base carrée en argent et ivoire, portée sur quatre babouins. Les inventaires nous disent qu'il fut envoyé par le comte Thomas Orsini, avant qu'il fut nommé cardinal (1381).

Parmi les autres reliquaires, celui de saint Jacques présente la forme commune d'un petit temple hexagonal à colonnes, porté sur un pied avec nœud. Il renferme une châsse où l'on voit ciselé un crucifix entre la Vierge et saint Jean, et un Christ à la colonne. A cause du style de ces bas-reliefs, de la simplicité de l'architecture et des dessins géométriques du nœud, nous pouvons l'inscrire parmi les productions de l'orfèvrerie française, vers 1300.

Tous les autres objets, envoyés par des personnages de la maison de France, ont disparu : le Français Baudouin II (1229-1237), empereur des Grecs, envoya, nous l'avons vu, deux grands draps de Tartarie, qui existent encore, mais, évidemment, ils ont été tissés et brodés en Orient.

La bibliothèque communale d'Assise possède une Bible superbe, en plusieurs grands volumes avec miniatures et en lettres parisiennes de la fin du XIIIe siècle, qui provient aussi du couvent de Saint-François. Le Trésor garde parmi ses reliques les volumes mentionnés dans l'inventaire comme ayant appartenu à saint Louis de Toulouse, et envoyés entre 1322 et 1325 par la reine Jeanne : un Missel, un Épistolaire et un Évangéliaire.

Le saint évêque franciscain mourut en 1319 et fut canonisé deux ans après ; ces manuscrits ont été enluminés et écrits *(littera*

parisiensi, dit l'inventaire) à Paris vers la fin du XIIIe siècle, sûrement après 1260, puisque, dans le calendrier, nous lisons le nom de sainte Claire, et, dans le texte, sa messe. On n'y trouve pas celle du *Corpus Domini,* ajoutée plus tard au Missel par un cahier qui maintenant précède le calendrier. En 1311, Clément V renouvela les constitutions de Urbain IV sur la Fête-Dieu ; probablement on ajouta alors ce cahier. Le Missel est romain : on n'y trouve pas la fête de sainte Élisabeth de Hongrie, qui ne manque jamais dans les Missels de l'Ordre, et les saints de l'Église de France sont peu nombreux, seulement ceux qui rentrent dans la composition ordinaire des calendriers.

L'Épistolaire et l'Évangéliaire, d'une écriture nette sur parchemin blanc et poli, n'ont pas de miniatures et sont d'un format plus petit que le Missel. Celui-ci fut relié au temps de Sixte IV. Presque toutes les fêtes principales commencent par une lettre initiale enluminée à figures ; nous commenterons seulement les miniatures à page entière ici reproduites (fig. 3 et 4). Sur la première, on voit le Christ crucifié, et, près de lui, la Vierge et saint Jean ; dans la partie supérieure, deux anges soutiennent le soleil et la lune ; une bande de ciel étoilé contourne la croix ; quatre disques, aux angles, renferment en haut deux anges thuriféraires, et en bas deux « figures » symboliques de la Crucifixion : celle de gauche offre le signe tracé par les Hébreux sur la porte de leurs maisons avec le sang de l'Agneau Pascal, et celle de droite le serpent d'airain que Moïse fit élever sur une perche pour la guérison de son peuple. La seconde miniature, de forme elliptique à fond d'or, montre le Christ en majesté, assis sur un trône à colonnes, qui bénit avec la main droite, la gauche posée sur un globe. Autour du Rédempteur, les symboles des quatre Évangélistes et, aux quatre disques des angles, les grands Prophètes avec leurs livres de prophéties.

Dans ces miniatures, selon la coutume française de l'époque, les visages et les mains sont laissés en blanc ; les personnages, d'une élégance recherchée, sont longs et minces ; on apprécie le dessin sûr et stylisé, les couleurs vives et brillantes, l'or luisant.

Le style, ainsi que les inventaires, nous assurent que ces délicates miniatures ont été enluminées à Paris, et quant à leur date, nous les plaçons à la fin du XIIIe siècle, comme le montre aussi la paléographie.

C'est seulement dans l'inventaire de 1430 que nous trouvons mentionnée : *Une image de la Bienheureuse Vierge avec son Fils dans ses bras, en ivoire, très belle.* La Madone, assise avec l'Enfant debout sur son genou gauche, est sculptée dans une seule pièce d'ivoire. Le groupe, posé sur un socle en ivoire décoré de rosaces et de fenêtres peintes, est avivé par des couleurs délicates ; le visage serein de la Vierge, celui de l'Enfant plein d'esprit, et les mains fuselées de la Vierge, dans une pose mignarde, sont teintés de rose ; le manteau de l'Enfant est doublé d'azur étoilé d'or, celui de la Mère brodé par des dessins croisés verts et bleus. Ce groupe en ivoire est un véritable chef-d'œuvre, un des plus exquis et gracieux exemples de la sculpture spiritualiste française de la fin du XIIIe siècle. C'est, en proportions minuscules, la grande statuaire de la glorieuse période des cathédrales mais si les dimensions se rappetissent, la grandeur en reste quand même intacte, adoucie par la matière délicate et par la grâce de la polychromie.

Tous ces petits monuments, gardés au Trésor d'Assise, appartiennent à la période la plus importante de l'art français médiéval. S'ils charment nos yeux par leur beauté, ils nous intéressent aussi au plus haut degré, soit que presque tous peuvent être datés avec certitude, soit par l'influence qu'ils ont exercée — les miniatures surtout — sur l'art italien.

LES ÉMAUX FRANÇAIS DU XVIIe SIÈCLE A DÉCOR FLORAL ET LEURS IMITATIONS

COMMUNICATION DE Mlle JOAN EVANS

Foreign critics, mindful of their debt to the decorative art of France, are apt to describe it as symmetrical, classical, garlanded with acanthus and olive rather than with the flowers of the field. No one, French or foreign born, can permit himself to forget the classical architectural elements of french decoration : but in the crannies of the architecture flourish many brilliant flowers. The crockets of gothic stone-work — *le style français* — are wreathed with the bryony and brambles of the Ile-de-France ; the illuminated borders of french and flemish manuscripts of the late XV[th] century glow with roses and carnations, pansies, columbines, strawberries and vetch. Such decoration, like the flowers that adorned it, was indigenous. The Renaissance on the other hand taught new rhythms to the vernacular of art, and the patterns of detail which the engravers of the early sixteenth century drew for their fellow-craftsmen show a change. The german " Little Masters " held the field of ornament, and though their scrolls and arabesques might follow the curves of natural growth, natural flowers themselves are hardly to be found.

In one province of decoration alone did they linger : in the

field of symbolic ornament. Symbolism that is based on an established system of religious belief is apt to find expression in a formal treatment of figure subjects. But symbolism that is not connected with such a system finds its sphere in the kingdom of inanimate nature and a naturalistic mode of expression follows. The marvellously elaborate mediæval system of christian symbolism—perhaps the finest expression that weknow of the structural architecture of France in the realm of the spirit — had reached the point of disintegration by the beginning of the sixteenth century : the desire that beautiful forms should hold some content of hidden meaning none the less remained. Personal devices, emblems and *imprese* fulfilled the need, and in these the naturalism that no longer dominated other fields of decoration continued to rule. Devices which had been conventionalized in the great age of symbolism were treated naturally, and a symbolic meaning was rediscovered for the charges of heraldry in their naturalistic forms.

This clearly appears in such works as the minature case with the lilies of France and the roses of England, inscribed *Grâce dedans le lys ha* now in the Louvre.

The same spirit gradually invaded the province of conventional ornament. The engravers, who by their pattern-books influenced the design of all the minor arts, allowed their scrolling patterns to burst into bud and blossom. The arabesques which the craftsmen of the Renaissance had inherited from the metalworkers of the East gradually developped into conventional foliation. In France there was thus originated the *genre cosse de pois*, or pea pod style, in its two foıms — the one symmetrical and cleaı cut, such as can be found in the patterns of Le Mersier published in 1626 and in some of the work of Toutin of Chateaudun — and one of more flowing outline and freer form, such as occurs in the patterns of Pierre Firens. The other great decorative style of the middle years of the Renaissance — foliated scrolls — underwent a similar transformation. In the patterns of Daniel Mignot, a Frenchman who

worked at Augsburg from 1590 to 1616, design that though conventional is definitely floral, reappears. It was effectively treated in the chased and enamelled frets used for the backs of watches and miniatures about 1605.

In the meantime men were learning to examine the beauties of flowers with a new curiosity. The fashion for emblematic needlework had caused the embroiderers to study their models with fresh attention. An intelligent gardener, Jean Robin, set himself to meet the demand by opening a garden with hot-houses where rare plants could be cultivated to serve as models. His scheme met with great success ; in a few year Henry IV bought the establishment and as the Jardin du Roi (after 1626 the Jardin des Plantes) it continued to be a focus of interest in rare and beautiful blossoms. Two other developments of french social life had also a marked influence upon the taste for flowers — first, the building of country houses surrounded by spacious gardens, and second, the re-establishment of trade with the Levant, which led to the importation of many plants from the East. The Crown Imperial and the Fritillary, then called the guineahen flower or chequered daffodil, were introduced into Europe in the sixteenth century : and Gesner saw the first tulip in flower in Councillor John Henry Herwarts garden at Augsburg in 1559, and published the first picture of it in 1561. It is not till 1611 that the first tulips are recorded to have flowered in France, in the garden of Fabri de Peiresc *conseiller du Parlement de Provence*. By 1634 the mania for cultivating tulips had reached such a height that at Haarlem merchants gave up their business to devote their whole time to them and were willing to exchange lands and treasures for a new bulb. You will remember La Bruyère's description of the man who has adopted tulip growing as his hobby [1] ;

Le fleuriste a un jardin dans un faubourg ; il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher. Vous le voyez planté, et qui a pris racine

1. *De la Mode*, in Œuvres, ed. Servois, II, p. 135.

au milieu de ses tulipes et devant la *solitaire.* Il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le cœur épanoui de joie ; il la quitte pour l'*orientale*, de là il va à la *veuve,* il passe au *drap d'or,* de celle-ci à l'*agathe,* d'où il revient enfin à la *solitaire,* où il se fixe, où il se lasse, où il s'assied, où il oublie de dîner : aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées ; elle a un beau vase où un beau calice ; il la contemple, il l'admire. Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe, qu'il ne livreroit pas pour mille écus, et qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées et que les œillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, revient chez soi fatigué, affamé, mais fort content de sa journée ; il a vu des tulipes.

In 1654 an exhaustive monograph on the tulip by de la Chesnée Monstereul appeared [1]. He affirmed :

Comme l'on voit qu'entre les Animaux l'Homme a la domination ; entre les Astres le Soleil tient le premier rang ; et entre les pierres précieuses le diamant est le plus estimable ; ainsi il est certain qu'entre les fleurs la Tulipe emporte le prix, comme le sujet où la nature influe toutes ses beautés et l'instrument sur lequel elle fait voir aux yeux du monde les plus beaux ornemens dont son divin Autheur l'a enrichie.

These interests early affected the design of the minor arts, just as the passion for orchid-growing at the end of the 19th century affected the *style Art Nouveau.* Pierre Vallet published engravings of the flowers in the Jardin du Roi, and his book was succeeded by others of which the most important is the *Livre Nouveau de Fleurs très-util pour l'art d'Orfèvrerie,* published by Nicolas Cochin at Paris in 1645. This gives a series of flowers — tiger lilies, fritillaries, anemones, tulips, crown imperials, and others — each standing on its separate stem. Very soon these were accepted and fused into the complex designs of the jewellers. Not only were they congenial with the interests of the time, but they also were peculiarly well fitted to be treated by the new processes of enamelling, which were being perfected by Jean Toutin and his

1. *Le Floriste français.*

pupil Gribelin of Blois. In 1632 Toutin discovered a method of coating the metal with a surface of opaque white enamel, on which designs could be painted in colours fixed by a later firing. Some enamels in this technique derive their designs almost directly from Cochin. They shew flowers painted in « silhouette sans ombre » on a ground of white. (Plate I). Both the technical advance and the kind of decoration were welcomed and modified. The watch reproduced in Plate II is signed by *Jacques Huon à Paris*, and shews a delightful treatment of flowers *en camaieu* on a black ground. This pictured representation of the flowers as if chiselled, was rapidly followed by their treatment actually in relief. This technical development has always been associated with the name of Gilles Légaré, son of Gédéon Légaré, a jeweller of Chaumont-en-Bassigny, and cousin or brother of that Gédéon Légaré who published some admirable designs in pea-pod style, and was given at Colbert's suggestion lodgings next to those of Boule under the Grande Galerie of the Louvre.

Gilles Légaré's first book — the *Livre des Ouvrages d'Orfèvrerie* of which the title-page describes him as Orfèvre du Roy — was published in 1663 ; his second, of which only the title-page survives, in 1692. In his engraved work we see flower enamel used for the backs and settings of jewelled ornaments. A design for a pendant, for instance, shows both solid enamel in the lid and the characteristic work of Gilles Légaré — fretted enamel in relief — in the border. This relief was obtained in two ways — one was by skilful chiselling of the gold ground before enamelling, as in a watch by Claude Pascal in the Victoria Albert Museum and in some plaques from a bracelet or necklace in my collection, in which diamonds, rubies and emeralds are combined with the multicoloured enamel. (See *Burlington Magazine*, April 1917, p. 143.) The other method consisted in modelling in relief in the ground of enamel paste, and then painting and firing it. This process was used by Gilles Légaré in his most famous work, such as the frame of a miniature by Petitot of Henriette d'Angennes, comtesse

d'Olonne, bought from Mariette by Horace Walpole and now at Dorchester House, and that of a cameo of Lucrezia dei Medici, that formerly belonged to Louis XIV and is still in the Cabinet des Médailles at the Bibliothèque Nationale. The designs of Jean Vauquer, the pupil of Morlière of Blois, shew that this technical process continued to be used for flower-enamels until it was superseded by the smooth flat enamels of the early eighteenth century.

Space forbids me to continue the story of the flower enamel of Vauquer's pupil Pierre Chartier and his successors in France. We must turn to other countries.

Charles I of England was a man of french taste, married to a french princess, and until disaster overtook his brilliant court, it offered a welcome to any skilled foreign craftsman. Le Blon, Petitot, Bordier and Bouquet all visited England, where Petitot and Bordier worked in collaboration at the technical development of their portraits in enamel, and Bouquet produced some exquisite watches in enamel in relief and in *émail en résille sur verre.* One in the British Museum is enamelled with flowers in relief on a black ground, one side being set with a circle of small brilliants. It is signed *Daniel Bouquet à Londres.* (J. Evans, *English Jewellery*, Pl. XXV, 2.) The english jewellers endeavoured to imitate the new style, but their efforts, however careful, lacked the elegance and finish of french work. One of the best english imitations I have come across is the lesser George of the Garter that belonged to Charles II and is now the property of H. M. the King. *(Ibid.*, Frontispice, 7.) This shews the figure of the saint surrounded with a wreath of flowers in relief, the whole being a fret laid on a background of silk. Plaques of enamel in relief were also made. These are sometimes closely imitated from french work, but more often the english jeweller, unaccustomed to the new technique and working from an engraved pattern he did not understand, produced a bastard piece of work combining the new design and the old methods of craftsmanship. Plate 3 shews the flower pat-

tern executed not in painted enamel, but in champlevé enamel on a white ground. It is particularly instructive, for it forms the back of an enamelled miniature of Oliver Cromwell in the Ashmolean Museum, that is an english imitation of Petitot's work. Even more curious is the jewel shown in Plate 4, which is a *tour de force* of wrongheadedness and champlevé technique. The free floral design is admirably copied from an engraved pattern, and the usual variety of brilliant colours is employed, but again the whole design is executed in the champlevé technique. These examples show why the style never became really popular in England, and why, to the best of my belief, no engraved pattern-book for such designs was ever published in that country.

In some other lands it was destined to have a longer life. Fuor books of engraved flower designs were published in Geımany between 1661 and the beginning of the XVIIIth century. Though I have come across hardly any german enamel of the XVIIth century in this style, yet I know of three watches in english collections, all signed by Florian Weber of Gratz in Hungary, and all dating from the middle of the XVIIIth century, which are decorated with an enamelled fret of flowers on a gold ground that is directly inspired by the work of Gilles Légaré.

In XVIIth century, in Holland the style was naturally popular, for the Dutch have no rival in Europe in the study and cultivation of flowers. Their imitations of french enamel lack something of grace and vigour, but they avoided the technical pitfalls that beset the english jeweller. I have a book-cover which admirably reproduces both the colour and the relief of good french work, though I am inclined to consider it of dutch workmanship. Such oval plaques in flat painted enamel as fig. 5 are certainly dutch. These were mounted as the lids of boxes, and were also used as decorative plaques for larger objects. They appear to have been made on a sufficiently large scale to have become an article of exportation. I have seen in the collection of Lord Beauchamp, at Madresfield, a persian gun of about 1700 mounted in ivory and

ornamented with such plaques, and I am convinced that it is by this means that persian craftsmen learned the style of flower decoration in enamel which is to be found in persian jewels of the XVIIIth and XIXth centuries. The styles pread from enamel upon gold to lacquer upon wood. It is curious to think that at this day a craftsman of Kashmir may sit in the court-yard of some deserted palace, and paint upon his lacquer patterns like those that Gilles Légaré painted in his rooms in the arcade below the Grande Galerie of the Louvre.

DE L'UTILITÉ DE LA CONNAISSANCE DES POINÇONS ET DE QUELQUES MOYENS D'EN PRENDRE LES EMPREINTES POUR L'ÉTUDE DES ARMES ET ARMURES

COMMUNICATION DE M. GEORGES MACOIR
Conservateur du Musée Royal d'Armes et d'Armures de Bruxelles.

D'un puissant secours pour l'étude des pièces d'orfèvrerie, la connaissance des poinçons et des marques n'est pas moins utile lorsqu'il s'agit d'étudier les armes et les armures. Les spécialistes l'ont bien compris et il semble qu'en ces derniers temps des efforts ont été faits de divers côtés pour la publication de ces précieux documents.

Toutefois, si un certain nombre de musées et quelques collectionneurs se sont résolus à publier des catalogues reproduisant, avec les indications nécessaires, les marques figurant sur leurs armes, il existe encore de nombreuses collections pour lesquelles ce travail si utile reste toujours à faire ou n'a été entamé que d'une manière souvent imparfaite.

Il faut cependant reconnaître que ce n'est qu'en généralisant la publication des poinçons qu'il sera possible d'opérer des rapprochements et de faire des comparaisons qui permettront d'apporter

un peu plus de clarté dans l'étude, si importante, des questions d'attribution.

Chose curieuse, en effet : alors que l'on connaît assez bien aujourd'hui les marques et les poinçons allemands, ceux de nos pays, France et Belgique, sont pour ainsi dire inconnus. Et, cependant, la France et la Belgique ont possédé jadis, dans le domaine de l'armurerie, de véritables artistes qui, les comptes d'archives sont là pour le prouver, pouvaient rivaliser avec les meilleurs armuriers étrangers, puisque nos souverains et nos princes appréciaient et recherchaient leurs productions.

En ce qui concerne spécialement la Belgique, ses archives fourmillent de renseignements intéressant l'industrie armurière à partir du XVe siècle, et elles fournissent de très nombreux noms d'artisans réputés : armuriers, heaumiers, fourbisseurs, fabricants de dagues, d'armes d'hast, d'arbalètes, etc., qui travaillaient notamment à Bruxelles, à Tournai, à Nivelles, à Bruges.

Les noms abondent ; en voici quelques-uns : *Albrecht de Leeu*, armurier de Bruxelles (1407-09) ; *Louis Huge*, heaumier à Bruxelles (1412) ; *Heynrich de Watermaele*, sellier et armurier (1417-19) ; *Jehan Rempart*, sellier à Bruxelles, qui, en 1423, délivre les deux harnais de tournoi, chacun pour homme et cheval, dont Philippe le Bon fait présent au duc de Bedfort, régent de France ; *Lancelot de Gindertale*, armurier bruxellois qui, en 1468, fournit au moins une centaine de harnais de différents types, que le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, offre aux grands seigneurs de sa cour et aux serviteurs de sa maison ; *Valentin du Cornet* (1468), armurier ; *Colin l'Armoyeur* qui fournit (1468) à Charles le Téméraire les quatre « espées rabatues » dont il se servit au tournoi de Bruges ; *Toussains Faillart*, « faiseur de dagues », demeurant à Nivelles, qui livre (1469) à Charles le Téméraire deux épées « à porter sur robes » ; puis *Balthazar du Cornet*, « armoyeur » à Bruges et son confrère *Lazarus de Saint-Augustin*, qui fournissent (1470), le premier, deux cuirasses et, le second, une armure complète, faites « à la mesure » du Téméraire ; *Bernard du Pan*, « faiseur d'escuz de joustes »,

refait (1470) pour le même prince, deux écus « dont l'un étoit rompu à moitié » ; *Frans Scroo*, de Bruxelles, l'armurier de l'archiduc Maximilien, grand amateur de belles armures, lui en fournit (1480 à 1488) toute une série, les unes pour son usage personnel et celui de son fils Philippe le Beau, les autres destinées à être offertes par Maximilien à des seigneurs allemands résidant soit en Belgique, soit en Allemagne.

En 1480, notamment, Frans Scroo livre à Maximilien, pour son usage personnel, quatre harnais de guerre complets, garnis « d'armets, faltes, flanquars et gorgerins ».

Et enfin, pour clore cette énumération que nous pourrions poursuivre, citons encore ce coutelier bruxellois, *Rombault Beckman*, qui, en 1520, fournissait, pour le service de Charles-Quint, cent vouges « dorez alentour et au milieu la devise dudit seigneur empereur ».

Ces quelques exemples suffisent pour donner une idée de l'importance qu'avait acquise, dans nos contrées, l'industrie armurière aux XVe et XVIe siècles.

On ignore ce que sont devenues les productions de ces armuriers et de ces fourbisseurs, parmi lesquels se trouvaient des maîtres qui furent les fournisseurs de princes réputés pour leur faste.

La même remarque peut être faite en ce qui concerne les œuvres d'un grand nombre d'armuriers français. Il paraît probable, cependant, qu'à l'instar de leurs confrères germaniques, ces maîtres devaient signer leurs œuvres, ne fût-ce que par l'apposition d'un poinçon.

L'étude sérieuse et attentive des marques et des poinçons, figurant dans les musées et les collections particulières, pourrait, probablement, apporter quelque lumière sur la question. L'on ne peut supposer, en effet, que toute la production, ou à peu près, des armuriers et des fourbisseurs français et belges ait complètement disparu, et il serait étrange que ce qui en subsiste doive rester à jamais anonyme.

La nécessité d'étudier les poinçons des armes et des armures

étant reconnue, il convient de rechercher la façon la plus pratique de procéder à leur relèvement et à leur publication.

Le plus souvent, jusqu'en ces derniers temps, on a eu recours, pour la publication des marques et des poinçons, à l'intervention d'un dessinateur. Ce fut, dans bien des cas, une faute, car le dessinateur, quel que fut, du reste, son talent, n'étant pas spécialiste en matière d'armes, n'a pas toujours compris certains détails qu'il avait à reproduire. Il importe donc, autant que possible, de proscrire le dessin et de recourir directement au mode de reproduction le plus fidèle : la photographie. Nous verrons, un peu plus loin, que l'emploi de ce procédé de reproduction peut conduire à une application curieuse au point de vue de l'étude des marques.

Un autre mode de reproduction, plus compliqué, mais fort précieux parce qu'il fournit la reproduction exacte de l'original, c'est le moulage au plâtre. Mais ce procédé, qui nécessite deux opérations (la prise du moule et le tirage de l'épreuve) et qui ne peut être mis en pratique en voyage, doit être réservé au spécialiste travaillant à loisir, à domicile, dans sa propre collection.

L'opération du moulage, assez compliquée, peut être avantageusement remplacée par la prise d'une empreinte au moyen d'une mince lame de plomb et d'un petit marteau en bois dur, à bout arrondi, assez semblable au marteau des plombiers. La lame de plomb doit avoir une épaisseur de 0,002 environ, et être de dimensions un peu plus grandes que l'empreinte à prendre ; l'épaisseur de la lame doit, évidemment, être proportionnée à la profondeur du creux du poinçon. Inutile, si celui-ci n'est pas profondément insculpté, de choisir, pour le reproduire, une lame de plomb trop épaisse. Mais il ne faut pas exagérer non plus en sens contraire : les résultats seraient défectueux. La lame de plomb, placée sur l'endroit de l'objet où se trouve la marque ou le poinçon à reproduire, y est maintenue au moyen de deux doigts d'une main, tandis que l'autre main, tenant le marteau, frappe le plomb à l'endroit voulu. Les coups ne doivent pas être appliqués trop fortement, juste ce qu'il faut pour que le plomb, sous l'action du marteau,

vienne remplir les creux du modèle à reproduire. Pour effectuer ce travail, à moins que l'opérateur n'ait à sa disposition un étau maintenant l'objet, il faut que ce dernier soit tenu fortement, à deux mains, par un aide.

Ce procédé, appliqué sur des pièces en fer ou en acier, ne leur cause, naturellement, pas le moindre dommage et ne laisse aucune trace : ceci dit pour rassurer les collectionneurs timorés. Pour plus de sûreté toutefois, dans le cas où les fonds du poinçon seraient dorés, nous engagerions à utiliser un autre procédé de reproduction, dans la crainte que, sous les chocs du marteau et la pression de la lame de plomb, la dorure ancienne ne se fendille et ne vienne adhérer au plomb.

Il conviendra d'agir de même, lorsque le poinçon consiste en une mince feuille de cuivre ou de laiton repoussé. Il y a lieu de craindre alors l'aplatissement des reliefs, voire même le décollement de la feuille métallique. En pareil cas, à défaut de recourir au moulage, il faut employer la photographie, ou bien utiliser de ces minces feuilles d'étain (celles qui servent à envelopper le chocolat, par exemple), qui, sous la pression réitérée du doigt, fournissent de superbes empreintes, que l'on peut emporter ou expédier, en toute sûreté, dans une petite boîte en carton suffisamment solide. Il sera utile, dans ce cas, pour éviter de froisser et d'aplatir ces fragiles empreintes, de réserver à chacune d'elles un étui séparé ou de les placer, chacune isolément, dans les compartiments d'une boîte *ad hoc*.

La reproduction de pareilles empreintes qui, à première vue paraissent bien éphémères, peut être assurée, non seulement par la photographie, mais même par le moulage au plâtre, à la condition de procéder avec précaution, en employant du plâtre d'excellente qualité.

Nous ferons observer également que, si elle est suffisamment mince, la feuille d'étain, employée à la reproduction d'un poinçon, fournit en réalité deux empreintes : l'une des faces de la feuille donne le poinçon tel qu'il est, avec ses creux et ses reliefs naturels,

tandis que l'envers de la feuille fournit l'inverse, c'est-à-dire un véritable moule du même poinçon.

Pour en revenir à l'emploi du petit marteau en bois et de la lamelle de plomb, nous avons vu récemment appliquer ce procédé dans la collection d'armes du Kunsthistorisches Museum de Vienne et les résultats obtenus nous ont amené à l'employer pour notre propre usage. L'empreinte sur plomb ainsi obtenue — et qui donne un relief des creux du modèle, et *vice-versa* — peut ensuite, suivant les procédés ordinaires, être traduite en épreuve au plâtre, fournissant une reproduction exacte de la marque ou du poinçon, avec ses creux et ses reliefs naturels.

Un peu d'habitude suffit pour arriver à tirer bon parti du procédé qui, s'il se généralisait, permettrait aux différents musées et aux collectionneurs de faire entre eux des échanges fort utiles.

Si l'on s'en tient uniquement à la photographie au point de vue de la reproduction et de l'examen des poinçons, la photographie stéréoscopique peut être d'un grand secours, parce qu'elle fournit l'impression du relief. Il faut alors recourir aux procédés particuliers de la photographie des objets rapprochés.

Il existe des appareils spéciaux pour la prise de pareils clichés, mais ces appareils coûtent cher. L'on peut tourner la difficulté d'une façon très commode en employant pour cet usage une simple chambre à main à un seul objectif, mais ayant un tirage assez long du soufflet. L'insuffisance de longueur du soufflet peut être compensée par une chambre-allonge venant s'accrocher à la partie postérieure de l'appareil, là où se met le verre dépoli, et que tout constructeur d'appareils photographiques est en mesure d'établir pour n'importe quel appareil.

L'obtention d'une vue stéréoscopique avec un appareil simple exige la prise successive de deux vues par déplacement de l'appareil, parallèlement à l'objet (quelques millimètres seulement dans le cas qui nous occupe : trois ou quatre, au plus, suffisent).

On pourrait tout aussi bien, sans bouger l'appareil photographique, déplacer des quelques millimètres nécessaires l'objet por-

tant le poinçon à reproduire. Mais cette façon d'opérer est moins recommandable, parce qu'alors le parallélisme absolu entre l'objet à photographier et l'appareil est difficile à conserver.

Que la vue soit prise dans la position verticale ou que l'objet soit placé horizontalement, ce qui force à faire plonger l'appareil, il est nécessaire, dans le cas de la photographie stéréoscopique par déplacement de l'appareil, de fixer celui-ci sur une réglette graduée en millimètres et coulissant dans un bloc de bois qui est lui-même vissé sur le pied. Ce dernier peut être constitué par une simple caisse en bois, suffisamment lourde pour former contrepoids à l'appareil.

Lorsque l'objet à reproduire est placé horizontalement, c'est sur une des parois verticales de la caisse que doit être fixé le bloc de bois muni de sa réglette coulissante. Il est bon d'intercaler, entre l'appareil et la réglette, une rotule qui permet de donner à l'appareil toute inclinaison nécessaire, sans devoir bouger au pied.

Pour la prise de la vue, l'objectif, fortement diaphragmé, doit être placé à quelques centimètres de l'objet. La prise des clichés, leur développement, la transposition des négatifs et le tirage des positifs s'effectuent suivant les procédés ordinaires.

Il importe, dans le montage d'une vue stéréoscopique, que les deux épreuves (sur papier ou sur verre) soient placées à peu près à l'écartement normal des yeux, qui est en moyenne de 60 à 65 millimètres, ce qui fait que, théoriquement tout au moins, la plus grande largeur de chaque image partielle ne peut guère dépasser six centimètres et demi. Dans ces conditions, l'emploi d'un appareil 6 ½ × 9 ou mieux encore 6 × 9, est tout indiqué pour les stéréoscopies d'objets rapprochés, tels les poinçons. Ce format est largement suffisant, étant données les faibles dimensions des clichés à prendre.

Dans les appareils de ce format, l'objectif a ordinairement un foyer de 90 m/m, qui est excellent pour le travail à exécuter. Pour notre part, nous employons à cet usage un appareil 6 × 9, muni d'une allonge et d'un objectif de 90 m/m de foyer, qui nous a toujours donné les meilleurs résultats.

Lorsqu'on emploie deux plaques 6 × 9 pour la prise des clichés négatifs, le cliché positif — si l'on imprime sur verre, ce qui est toujours préférable — s'obtient sur une plaque 9 × 12 et l'on se trouve ainsi dans les meilleures conditions pour l'examen du positif au stéréoscope. Ce dernier, pour bien faire, doit être à court foyer et à écartement variable des oculaires, de façon à s'adapter à toutes les vues.

A cet égard, il conviendrait — et ceci est une règle qui domine toute la photographie stéréoscopique — que le stéréoscope employé ait des oculaires de même foyer, ou à peu près, que l'objectif ayant servi à la prise des clichés. A l'usage, une petite différence importe peu, c'est-à-dire que l'on peut parfaitement se servir d'un stéréoscope dont les oculaires ont 110 m/m de foyer, alors que l'objectif de l'appareil photographique n'avait qu'un foyer de 90 m/m.

Il convient de noter que, par un phénomène optique connu, mais sur lequel nous n'avons pas à insister ici, les clichés négatifs ayant été pris avec un déplacement de l'appareil de quelques millimètres seulement et les images recevant, au moment de la transposition, un écartement de six centimètres, le relief obtenu et visible au stéréoscope s'en trouve considérablement augmenté, ce qui peut être intéressant dans bien des cas, en ce sens que l'œil perçoit mieux ainsi les petits détails des poinçons reproduits.

En fournissant les renseignements ci-dessus, nous n'avons pas d'autre prétention que d'attirer l'attention des intéressés, tant sur l'utilité de la publication des marques et des poinçons, que sur quelques moyens particulièrement commodes pour aider à la réalisation de ce travail.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, en ce qui concerne spécialement la reproduction et la publication des poinçons, il convient de proscrire le dessin, souvent fort infidèle, et de n'utiliser que la photographie ou un des procédés de reproduction basés sur son emploi.

Il est à désirer également que l'on en vienne à reproduire, sans exception, toutes les marques, tous les poinçons figurant sur une

même arme, en indiquant pour chaque cas l'endroit où ils se trouvent placés sur l'arme et en fournissant en même temps toutes les indications utiles pour permettre de les mieux identifier. Si, par exemple, le poinçon, au lieu d'être insculpté, figure sur une plaquette rapportée, ou s'il est doré, ou bien encore s'il est constitué par une incrustation d'un autre métal que celui de l'arme, ce sont là des détails qui ont leur importance et qu'il ne faut pas omettre de signaler.

Le musée de la Porte de Hal, à Bruxelles, possède les moules de tous les poinçons (350 environ) figurant sur les armes faisant partie de ses collections et il en tient des épreuves en plâtre à la disposition des musées qui seraient disposés à faire des échanges à convenir.

A défaut d'échanges semblables, il serait à souhaiter vivement que, suivant en cela l'exemple donné par l'Armurerie royale de Stockholm, les auteurs de catalogues, tout en utilisant dans le texte leurs clichés de poinçons, les fassent également tirer sur des feuilles volantes, imprimées au recto seulement.

Ces feuilles volantes, découpées, collées sur fiches et dûment classées, permettraient aux intéressés de se constituer, d'une manière simple, pratique et peu coûteuse, des répertoires de poinçons fort utiles.

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA QUATRIÈME SECTION

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN GÉNÉRAL. — RAPPORTS ENTRE LES DIFFÉRENTES ÉCOLES NATIONALES ET L'ÉCOLE FRANÇAISE. — ÉDITION ET RÉÉDITION DE TEXTES MUSICAUX. — BIBLIOGRAPHIE, ICONOGRAPHIE.

L'ICONOGRAPHIE MUSICALE

COMMUNICATION DE M. WILLIAM BARCLAY SQUIRE

In these days when every possible subject is being arranged, classified and catalogued, it is curious that so little attention has been paid to the classification of portraiture by subjects. Even Germany, which has a passion for this kind of work, has produced very little. For lawyers there is C. F. Hommel's *Effigies jurisconsultorum in indicem redactæ* published at Leipzig in 1760 ; for scientists W. Wadd's *Nugæ chirurgicæ* (London, 1822) ; W. E. Drugulin's, *Verzeichniss von* 6.000 *Portraits von Ærzten, Naturforschern, Mathematikern, Reisenden und Entdeckern* (Leipzig, 1863) and A. Van den Willingen's, *Bulletin de portraits de médecins, naturalistes et mathématiciens* (Amsterdam, 1879) ; for english naval commanders there is the *Catalogue of the portraits of naval commanders at Greenwich Hospital* (London, 1887) ; for printers we have J. T. Bodel-Nyenhuis's, *Liste alphabétique d'une petite collection de portraits d'imprimeurs, de libraires, de fondeurs de caractères, etc.* (Leipzig, 1836-1868), and for theatrical portraits the *Catalogue... of Mr Matthew's Gallery of theatrical Portraits* (London, 1833), and the *Catalogue of Pictures and Miniatures in the possession of the Garrick Club* (London, 1909). This short list is probably very incomplete, but when we come to portraits of musicians our sources of reference are still more scanty. There is a *Catalogue* (1904) *of the Crosby Broffin Collection of musicians*

Portraits in the New York Metropolitan Museum, but the collection only contains prints and engravings, no descriptions of which are given, and the catalogue only consists of short biographies.

For portraits exclusively of musicians there is very little, and that of little value. A. Ehrlich has published some series of portraits and biographies of pianists and violinists, but they are without any record of their sources of origin and in many cases are evidently imaginary. F. E. Buffen's two series of *Musical celebrities* (London, 1889 and 1893) will be useful to future generations, as they consist of reproductions of photographs from life, but it is doubtful if posterity will endorse the editor's views as to the « Celebrity » of the musicians he has selected.

Artistically, though there are some notable exceptions, the portraits of musicians may not generally reach a high level of excellence, but to the student of musical history it must always be of interest to know what the great — and even the lesser — composers looked like. Questions on musical portraiture used frequently to come me in my long career at the British Museum, and at the National Portrait Gallery in London similar enquiries are frequently made. Owing to the want of anything like a classified work of reference on the subject, it is often very difficult to give an opinion as to whether or not a picture has any real claim to authenticity. In practice one has generally to fall back on the excellently arranged and catalogued collection of printed portraits in the Department of Prints and Drawings in the British Museum (5 vols., 1908-1921) and on the useful *Portrait Index to portraits contained in printed books and periodicals* compiled by W. C. Lane and N. E. Brown, and published by the Library of Congress at Washington in 1906. But this latter excludes much that is useful for reference and includes a great deal that is practically worthless from an historical point of view. It therefore seems to me that this Congress, in which both artists and musicians are represented, might well devise something which should meet a real want, by planning an

international catalogue of pictures and drawings of musicians.

The reference-sources already named provide fairly well for printed portraits, though even in this department a good deal remains to be done, but for *pictures* and *drawings* we have absolutely no work of reference, and to find them one has to search through endless catalogues of galleries and private collections, not to mention sale-catalogues, in which from time to time portraits of musicians occur, and which, for want of recorded descriptions, inevitably disappear or are lost.

In the case of a few great musicians, indeed, something has been done. The late Emil Vogel published good iconographies of Gluck, Haydn, Bach, Händel, and Mozart in the *Jahrbücher* of the Peters Library at Leipzig; the Händel portraits are dealt with in a special number of the *Musical Times* (14 December, 1893); there is an admirable and exhaustive account of Mozart's portraits by Mr. Edward Speyer in the New York *Musical Quarterly* for April 1919; and another — less authoritative — in Dr Schurig's recently published *Reise-Anzeichnungen* of Leopold Mozart. But here again it is often not easy to remember where these scattered articles are to be found, and to prove by their means, for instance, to the possessor of a picture of a fat man with a disagreeable expression and wearing a big wig, that it does not re present (as he believes) Händel, or that every portrait of a youthful musician is the counterfeit presentiment of Mozart.

What I therefore wish to suggest to this Congress — the fisrt, I believe, in which Music has been included among the fine arts — is that a few enthusiasts should undertake, each in his own country, to collect descriptions of all existing pictures and drawings of musicians. The details and method of description could be settled by the collectors when formed into a committee. It would probably be found impossible, in every case, to give exact measurements, though of course this should be done whenever practicable; but every detail, such as colour of hair, eyes, clothes, etc., should be noted, the names of painters, of present and past owners —

in fact everything of interest relating to the picture or drawing and tending to establish its authenticity. If possible any kind of photograph (however rough) should be obtained ; in the case of unnamed portraits this should be a *sine quâ non.*

The collection of material such as I have sketched would doubtless be a lengthy and laborious undertaking ; and to carry it out we should have to rely largely on individual enthusiasm. But I cannot help thinking that it would be a work of such interest that there should be no difficulty in finding people with sufficient leisure and discrimination willing to undertake it. I can speak but little about what portraits of musicians exist on the Continent — for the moment those I can chiefly recall are in the Conservatoire de Musique de Paris and the National Library at Berlin, no descriptions of which I have ever come across. But, in my own country, there are portraits and drawings of musicians in the National Portrait Gallery, the British Museum, the Royal Academy of Music, the Royal College of Music, and the Music School at Oxford, besides many scattered in private collections.

If we could set to work, on the lines that I have sketched briefly, the collected material should form the nucleus of a valuable and much needed work of reference.

LES INFLUENCES RÉCIPROQUES INTERNATIONALES EN MUSIQUE

COMMUNICATION DE M. J. A. FULLER MAITLAND

A certain foolish statement has been commonly made, to the effect that among the nations of the earth, one has surpassed all the rest in the art of music. Unfortunately, it has been very generally accepted as true in England, if not elsewhere. The nation referred to, as I need hardly say, is Germany, and it is difficult to persuade people that the statement is at least open to question.

The fact is that Germany did hold the sceptre of music for a longer period than any other country ; for from the birth of her first distinguished composer, Heinrich Schütz, down to the death of her last great master, Brahms, was a period of a little more than three hundred years. And by a singular coincidence , a similar period of three hundred years, or a little over, covers the whole of the pictorial art of Italy that is of the highest importance, that is from the birth of Cimabue to the death of Paolo Veronese.

More than three centuries before music began in Germany its rise, as a conscious artistic utterance, began both in France and England. Just as two small streams may rise close to each other, and run in opposite directions, to pour their waters into the sea at points hundreds of miles apart, so the beginning of our music lies very near the beginning of french music (I am speak-

ing now of music logically constructed on recognized artistic principles, not of the songs of the french *trouvères* or english minstrels, whose antiquity is not to be gauged). Twenty-five years only separate the famous « rota », « Sumer is icumen in » from Adam de la Halle's *Jeu de Robin et Marion*. The english piece, which is extraordinarily modern in style, far exceeding in this way anything written for many years afterwards, seems to anticipate the great glory of english music, choral singing, while Adam de la Halle's work is a prophecy of opera, that distinguishing pride and prerogative of french music.

In these very early days, the musicians of our two countries exchanged the discoveries that were always being made in the direction of composition in parts, and the names of Walter Odington and Guillaume Machault are examples of the writers on theory who influenced one another.

Among the english composers of the Tudor period, are some names that have only lately become known, such as Lionel Power, Chilston, and king Henry VI., but the greatest of them was John Dunstable, of whom Prof. Wooldridge says :

> He was indeed the first of english composers to create works of any considerable extent, controlled throughout by some coherent scheme founded upon purely technical resources and apart from or beside the plainsong.

The fame of Dunstable was even greater on the continent than in England, as is shown by the fact that the larger part of his compositions are preserved in continental libraries. He was the chief agent through whom music as a conscious art was introduced into the low countries, and he may fairly be considered to have founded the great flemish school which had such far-reaching results. For one of the Flemings, Adrian Willaert, was in like manner the pioneer of music in Italy, and we know how powerful was the influence of the italian school of the sixteenth century upon various countries and in various forms of art. Heinrich Schütz

learnt from it the contrapuntal skill which started the german school ; the italian madrigalists, with Palestrina at their head, produced types which, beautiful as they are in themselves, were yet capable of a deeper meaning, a greater range of expression, and a completer originality of theme.

These were found in England, where the Elizabethan masters carried the types to their highest point of development, under such men as William Byrd, Orlando Gibbons, and many others, who were associated in that wonderful tribute to their Queen, called « The Triumph of Oriana ». The Italians were again a source of new musical discoveries, for after the great artistic revolution of 1600, when « monody » triumphed over the polyphonic style that had reached so high a point of perfection in its own way, the dramatic truth of expression sought after by Peri, Monteverde and their contemporaries, started the form of art which reached its climax in the Grand Opera in France.

The english masters of the madrigal also excelled in composition for the keyed instrument of the time, and as M. Charles van den Borren has pointed out, the early english compositions for the « virginal » or « épinette » had a powerful influence upon executive art. The English were, in fact, the leaders in this kind of music ; and it is interesting to see that, just as Dunstable's works are mostly to be found in continental libraries, so there are several collections of virginal pieces of english origin, one of them in the handwriting of one of the english composers, Benjamin Cosyns, in the Conservatoire.

Is it fanciful to suppose that, through these, the influence of the special art of keyboard music spread to Chambonnières and the Couperins ? The kind of passages that we meet with in Couperin « le grand » and the other french clavecinistes is anticipated in the english virginal pieces, and the characteristic ornaments, or « agréments », that are so puzzling to modern players and listeners, are the same in both schools. That Bach owed something to the works of Couperin is beyond question, so that here once more we

have an illustration of the way in which musical innovations have passed from one country to another.

The great italian school of monodists were the spiritual ancestors of Lully, through whom France obtained her Grand Opera, that branch of music in which she was for many years so highly distinguished. The dramatic instincts of the french nation created some of the greatest masterpieces of the stage, and the Grand Opera, that began with Lully and Cambert, has had a noble career of almost uninterrupted success. Beside the great french masters of Opera, foreigners, like Gluck, Rossini, Meyerbeer, profited by the vogue of Grand Opera in France, and gave to the form their worthiest productions.

From Lully again, the art of writing for the stage spread to England, for Pelham Humfrey, or Humfreys, was his pupil for some years, and brought the fashion into England. There is an amusing account in the famous Diary of Samuel Pepys, of how, in 1667, « little Pelham Humfreys »

> was lately returned from France, and is an absolute Monsieur, as full of form, and confidence, and vanity, and disparages everything, and everybody's skill but his own. The truth is, every body says he is very able, but to hear how he laughs at all the King's Musick here, as Blagrave and others, that they cannot keep time nor tune, nor understand anything and that Grébus (i. e. Grabu), the Frenchman, the King's Master of the Musick, he understands nothing, nor can play on any instrument, and so cannot compose.

The allusions to the King's Music give us another example of french influence, for Charles II imitated the court of Louis XIV so far as to start a band of twenty-four fiddlers in imitation of the « vingt-quatre violons du Roi », and this was the nucleus of the royal orchestra which still exists at the english Court.

Humfrey seems to have kept up his intercourse with France, for the score of his music to *The Tempest* has lately been discovered in the Bibliothèque du Conservatoire in Paris, and has been fully described by Mlle Pereyra in the *Bulletin de la Société de Musico-*

logie. It is probable that this music was written, for a revival of Shakespeare's play, in its more or less mangled form, as adapted by Davenant, in 1674, or seven years after the date of the extract I have just read from Pepys's Diary. The french fashions in music were still strong in England in 1691, when Henry Purcell wrote his famous music to Dryden's *King Arthur*, for that work contains, in its celebrated « frost scene », an adaptation from an idea of Lully's ; in *Isis* the french master makes his singers imitate shivering by a vocal tremolo, and Purcell does exactly the same thing, printing a wavy line above the notes, to produce this realistic effect.

Mlle Pereyra has well said, of this music of Humfreys :

> Certes l'assimilation des procédés français est complète sans devenir pour cela une imitation servile, mais, malgré cette influence indéniable, le caractère de la musique anglaise de l'époque reparaît à chaque instant dans la déclamation, la courbe mélodique, la tonalité, la forme, les harmonies.

These words exactly define the sort of influence of one nation upon another which is altogether healthy, and it is true of english music down to the period of the Restoration, and indeed until the arrival of Händel in England. Händel's popularity was at first due, of course, to political causes, and the establishment of the House of Hanover. He had the wisdom to profit by his study of the masters of choral writing, Purcell among the number, and there was every reason why his music should succeed. But it need not have killed our own native style in music as it did. For, from that time, our musicians began to write in the Händelian style, since no other could hope for success ; their imitation was indeed an « imitation servile », and, for more than a century, it was very little else. The habit of considering everything that came from Germany as excellent was formed then, and persisted in England down to quite recent times ; indeed it may almost be said to have lasted down to the commencement of the Great War.

After the Händelian fashion had become weaker, the influence of Mendelssohn was exerted in the same way as Händel's had

been ; our oratorios were little more than « imitations serviles » of Mendelssohn, and, in all classes of our musical productions, the same thing was to be traced. In all but one, I should say ; for, in our Church Music, there was always a line of ecclesiastical writers who kept to their own tradition and were only very slightly affected by influences from without.

The art of writing for choirs was always congenital to the english composers, and from the date of the Reading « rota » down to the present time, our nation has excelled in the production and performance of such things. In course of time, even our cathedral style, as it was called, was affected by the popularity of Charles Gounod, who very nearly succeeded in establishing the same kind of dominant influence that Händel and Mendelssohn had enjoyed for so long. The extraordinary success of *The Redemption*, that work especially designed to impress and please english taste, is an illustration of our national habit of admiring to excess what comes from the continent. It was something, indeed, that the influence this time was french, not german ; and the short career of our gifted Arthur Goring Thomas, with his two successful operas, showed that influence in a far healthier way than was done in the great number of productions that were merely Gounod and water. With these exceptions, the greater part of the english music of the XIXth. century came to us from Germany ; and there could be no reciprocity of influence, for there was so little really original work produced in England during that time. As the century drew to a close, men of conspicuous power and real freshness of utterance, such as Parry, Stanford, Elgar, and some others, created works that were almost wholly independent of outside influence.

It was a good many years before it was realized, in England, how vast an artistic revolution had been accomplished by the quiet unobtrusive work of César Franck and his followers ; it is a revolution of equal importance with that of 1600 in Italy, and we have not seen the full results of it as yet. Even if its ripe fruit has been gathered in France (a point upon which I am not compe-

tent to speak), the influence of this modern style is still strong upon the best of our young composers, such as Vaughan Williams, Balfour Gardiner, Holst, Goossens, and many others, who have been strongly influenced by the newer french masters, with Debussy and Ravel at their head.

It is possible that, in the future, we may have somet hingworthy of being given back to the French in return for this admirable influence, for the point I wish to bring out particularly is that there is a nationality in all music, which prevents the imitation of foreign music from becoming «servile».... Music is the one universal language, as we all know ; but yet there are idioms and phraseology in each country's music, which remain individual and peculiar to that country, whatever the outside influences may be.

These idioms, this phraseology are to be found at their strongest in what we call « folk-song », and it is that to which we may look to keep the art of each country fresh and characteristic. From the trouvères of ancient France to the most modern french composition, the idiom is recognizably french ; from the chorales of Germany down to Richard Strauss, the kind of melody is german ; and so the style of music that is preferred in each country leaves an indelible impression upon its more elaborate music, and I think our english weakness in the face of the Händelian invasion may be due to the want of interest in our own folk-songs. In my childhood it used to be said that the English, unlike the Scotch, the Irish and the Welsh, had no folk-songs ; but later research has proved the utter falsity of this assertion, and we may trust that the proved existence of a great wealth of english folk-song will do much to preserve nationality of style in our own country, just as the more lasting vogue of the folk-music in other countries has given their music character and individuality. Let us hope that, in the future, the musicians of various nations will influence each other in a wholesome way, each style remaining based on its own folk-song traditions ; but all ready to learn the lessons that each nation may have to teach.

AUTOUR D'UNE HISTOIRE DE LA HARPE

COMMUNICATION DE M. MARC PINCHERLE

> De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins.
>
> KASTNER, *Parémiologie*, p. 381.

Un de nos confrères, M. Alberto Cametti, ayant à décrire naguère l'*arpa doppia* du XVIIe siècle italien, soulignait et déplorait l'absence d'une histoire d'ensemble de la harpe, à laquelle se référer [1]. Lacune surprenante en effet, si l'on songe que la plupart des instruments de l'orchestre font l'objet de monographies soigneuses, et que la seule littérature consacrée au violon et à ses ancêtres emplirait une bibliothèque.

Or, à l'époque où paraissait l'article précité, nous amassions, depuis plusieurs années, les matériaux de l'histoire demandée. Repris récemment, après une longue interruption, ce travail nous a donné l'occasion de considérer et de sérier les obstacles qui détournaient de lui l'activité des chercheurs. Ce sont ces remarques, sortes de Prolégomènes à une Histoire de la harpe, que nous présentons ici : en dehors des précisions surtout négatives qu'elles apportent, peut-être y trouvera-t-on, dans le domaine de l'orga-

1. Orazio Michi, *Dell' arpa*. Rivista musicale italiana. Mai 1914.

nographie comparée, quelques suggestions qui vaillent d'être retenues.

Notons d'abord que la pénurie de documents n'est pas tout à fait aussi grande que le donne à entendre M. Cametti. Outre les monographies, par lui mentionnées, de Froio [1], Gandolfi [2], Rua [3], Hipkins [4], on peut citer d'autres histoires de la harpe : celles d'Aptommas (John Thomas) [5], Giov. Caramiello [6], R. Doire [7], Fétis [8], W. H. G. Flood [9], Elsa Glass [10], Maria Vittoria Grossi [11], A. Kastner [12], R. Ruta [13], L. Schneider [14]. Mais la seule, avec le trop court article de Hipkins, qui ait quelque poids, celle de M. W. H. Grattan Flood, traite presque exclusivement des Iles Britanniques. Le reste est l'œuvre d'instrumentistes bien intentionnés, mais dénués d'esprit critique, ou de compilateurs pressés, sur qui l'on ne saurait se reposer.

On trouverait beaucoup plus de substance dans les travaux, fragmentaires cette fois, de spécialistes éminents — pour l'Égypte, Victor Loret, Curt Sachs ; pour l'antiquité hébraïque, J. Weiss, J. Stainer ; pour la Grèce et Rome, K. von Jan, F. von Drieberg, S. Reinach ; pour les Iles Britanniques, Bunting, W. H. G. Flood, Armstrong, F. W. Galpin ; pour le moyen âge nordique, Hortense Panum, Finnur Jonsson ; pour la Renaissance, Virdung, Galilée, Prætorius, puis Mersenne, Trichet, bien d'autres encore, sans compter les précieux catalogues de collections instrumentales et des

1. Froio, *Origine e sviluppo dell' arpa*. Padova, 1887.
2. Gandolfi, *Appunti intorno all' arpa*. Firenze, 1887.
3. M. Rua, *Cenni di storia dell' arpa*. 1898-1902. *L'arpa nella storia dei popoli*. Roma, 1913.
4. M. G. Grove, *Dictionary of Music and Musicians*. 1919, t. II.
5. New-York, 1859. Réed. Londres, Hutchings, s. d.
6. 1888.
7. *Courrier Musical*, nov.-déc. 1903.
8. *Revue Musicale*, IX.
9. Londres, 1905.
10. *Neue Musik Zeitung*. Stuttgart, XXII.
11. Bologne, 1911.
12. *Proceedings of the Musical Association*. Londres, 1908-09.
13. Aversa, 1911.
14. Paris, 1903.

musées ethnographiques, et l'amas de sources, Histoire, Mémoires, Voyages, qui complèteraient une bibliographie méthodique de notre sujet.

Mais, inégales entre elles du fait de leur destination, ces études n'ont cure de se raccorder l'une à l'autre ; pour ce qui est, par exemple, du rapport, si difficile à établir, entre la harpe connue des civilisations orientales, quarante siècles avant J.-C., et celle qui semble rayonner de l'Irlande et du nord de l'Écosse vers le VIe siècle de notre ère, l'habitude semble prise de ne s'en point soucier. M. V. Mahillon, dans un ouvrage pourtant considérable et précieux, écrit simplement : « La harpe vient de l'ancienne Égypte et des peuples celtiques de la Grande-Bretagne »[1]. Ainsi, pour quelques périodes mises en pleine lumière, restent des siècles d'une demi-obscurité plus dangereuse que les ténèbres sans merci ; car on s'y vient heurter à mille pièges terminologiques, iconographiques, voire purement musicaux.

I

Quelques mots, d'abord, des textes musicaux. Ils ne nous retiendront pas longtemps : c'est que leur plus grand tort est dans leur discrétion. Les moindres attitudes des harpistes égyptiens du Moyen Empire nous sont livrées par les monuments figurés, avec un extrême luxe de détails : nous ne savons rien de ce qu'ils jouaient. Et notre ignorance, sur ce dernier point, persiste après eux de façon à peine croyable. Avant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, les seuls textes vraiment significatifs concernent les Iles Britanniques. On y peut trouver trace surtout chez les Gallois, d'une technique spécialisée, avec ses arpèges, ses glissandos, ses ornements propres. Mais, par un fâcheux retour, leur provenance est rarement établie sans conteste ; quant à leur chronologie, elle

1. Catalogue du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles, I, p. 82.

présente, selon les historiographes, des écarts de six à dix siècles [1].

Sur le continent européen, rien de semblable. A peine quelques vestiges d'une littérature énorme, puisque la vogue de la harpe, constante au moyen âge, fléchit seulement devant celle du luth, aux environs de 1650 (encore n'est-ce pas là un fait absolument généralisé). Et ces vestiges, à peu près vides de sens. De même que les mouvements lents des sonates anciennes de violon nous livrent un simple schema, comme les danceries pré-lullistes soumises aux *diminutions*, comme les partitions même de Lulli, au dire de ses disciples [2], ainsi ce que nous possédons de musique destinée à la harpe serait aussi bien le fait de tout autre instrument polyphone. Lorsque Haendel, en 1738, intercale entre deux actes des *Fêtes d'Alexandre* son concerto *pour harpe ou orgue*, force est bien, sachant l'immense renom du harpiste Powell, à qui il était destiné, de supposer d'autres prouesses techniques que ces figurations à double fin.

Il faut attendre la deuxième moitié du XVIII[e] siècle pour voir apparaître des pièces pour la harpe d'où tout mystère soit banni ; moment malencontreux où on le regretterait presque, tant l'instrument s'est banalisé, soumis aveuglément à l'influence du clavecin et du forte-piano, ou ravalé aux humbles exigences de la guitare.

II

Si la musique pèche par excessive rareté, la surabondance des textes littéraires est bien autrement dangereuse. Élagués les innombrables ouvrages de seconde main où se retrouvent à l'infini des

1. Cf. surtout Ed. Bunting, *The ancient music of Ireland*. Dublin, 1840. Jones Owen (Myvyr). *The myvyrian archaïology of Wales*. Londres, 1801-1807, 3 vol. Une bonne bibliographie de la question dans E. David, *Études historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie*. Paris, 1884.

2. Cf. G. Muffat, *Florilegium Secundum*. Passau, 1698, réédité par Rietsch, *Denkmäler der Tonkunst in Oest.* Wien, 1895.

sornettes venues parfois de fort loin, il faut compter, dans des travaux plus solides, avec l'injuste aversion de certains savants pour les précisions organographiques. L'un nomme psaltérion une harpe caractérisée [1] ; erreur vénielle auprès de celle qui fait souvent assimiler à la harpe la simple *jew's harp*, ou *jaw's harp* (guimbarde, Maultrommel allemande), qui lui ressemble comme la *trompette marine* de M. Jourdain peut ressembler à l'instrument des hérauts d'armes. Mieux, la fantaisie s'en mêlant, J.-G. Dalyell reconnaît dans la description du trépied de Delphes par Athénée, le signalement anticipé de la triple-harpe galloise [2] ; Bonnet-Bourdelot traduit l'apostrophe bien connue de Néron mourant : « Ah ! quel joueur de harpe *(artifex !)* meurt aujourd'hui ! » [3] ; plus près de nous, un historien d'ordinaire mieux informé risque ce distinguo subtil : « La harpe ou la lyre (au moyen âge) était le même instrument, auquel on donnait la première dénomination lorsqu'on le portait suspendu au cou, le jouant des deux mains, et la seconde lorsque l'artiste ne jouait que d'une main, tenant l'instrument de l'autre » [4].

De telles imaginations donnent la mesure de la prudence qui s'impose quant au choix des autorités. Leur commune excuse est dans la très réelle difficulté que l'on éprouve à serrer de près, à travers l'histoire, le vocabulaire spécial de la harpe.

Fait curieux, c'est pour la période la plus reculée, l'antiquité égyptienne, que nous sommes le mieux renseignés. La harpe existe, dès la Ve dynastie. D'innombrables témoignages peints, gravés, sculptés en font foi, et son nom est Bent ou Bânit.

Le problème commence avec la civilisation hébraïque : là, point de monuments figurés. Par contre, pour les instruments, une terminologie copieuse, où le seul embarras est de choisir. Le mot *harpe* a successivement traduit *kinnor, sabbeka, nebel.* L'accord

1. Richard Batka, *Geschichte der Musik in Böhmen.* Prague, 1906. Fig. 3.
2. *Musical memoirs of Scotland.* Edinburgh, 1849.
3. *Histoire de la Musique et de ses effets.* Amsterdam, 1725. I.
4. A. Jacquot, *La musique en Lorraine,* 1882, p. 9.

semble s'être fait, récemment, sur ce dernier mot, sans que l'on soit autorisé à le tenir pour définitif [1].

Chez les Grecs et les Romains prédominent lyre et cithare : cependant, quelques représentants du type *harpe* trouvent leur place dans la longue énumération que donne Pollux, au IIe siècle, des instruments joués au plectre (Onomasticon, IV, 9 : Περὶ κρουομένων ὀργάνων) :

λύρα, κιθάρα, βάρβιτον, βαρύμιτον, χέλυς, ψαλτήριον, τρίγωνα, σαμβύκαι, πηκτίδες, φόρμιγγες, φοῖνιξ, σπάδιξ, λογοφοινίκιον, κλεψίαμβος, παρίαμβος, ἰαμβύκη, σκινδαψὸς, ἐπιγόνειον, καὶ τὰ λοιπά.

Sans recourir aux nombreux auteurs grecs qui se sont occupés de la question, non plus qu'à leurs commentateurs modernes, on peut considérer comme acquises, corroborées par les textes et l'iconographie, les conclusions de M. Th. Reinach, dans le *Dictionnaire des Antiquités de Daremberg et Saglio* (article *Lyra)* : Grecs et Romains connaissaient deux types de harpe, d'importation étrangère, et qui ne rencontrèrent jamais l'accueil fait à la lyre ou à la cithare. Le premier, assez volumineux, était issu directement de la harpe assyrienne ou saïte : c'est la *sambuque*. L'autre, plus petit, devait son nom de *trigone* à sa forme triangulaire strictement.

Le même vocabulaire persiste pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, tant chez les Romains de la décadence que chez les Pères de l'Église. A tour de rôle, saint Augustin, saint Jérôme, Isidore de Séville et tous les théoriciens, religieux ou profanes, de la musique, décrivent la *Cithara barbarica, forma trigonali*, tandis qu'Arnobe fulmine encore contre les *sambucistriæ*, les mêmes

1. Ainsi la harpe, entre toutes chère aux poètes, du roi David, se trouverait n'en être pas une, mais une cithare (kinnor). Voir à ce sujet, J. Weiss, *Die musikalichen Instrumente in den heiligen Schriften*. Graz, 1895 ; J. Millar, in Hasting's *Dictionary of the Bible*. Edinburgh, 1900 ; H. Gressmann, *Musik und Musikinstr. im alten Testament*. Giessen, 1903 ; J. Stainer et F. Galpin, *The Music of the Bible*. Londres, 1914 ; un très bon article de vulgarisation de M. A. Gastoué, *Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1920.

baladines orientales, sans doute, que celles dont s'égayaient les festins des contemporains de Tite-Live [1].

Pour résumer cette première période, l'extrême abondance des noms d'instruments n'empêche pas quelques quasi-certitudes : *bent, nebel, sambuque, trigone* désignent des harpes, à peu de choses près identifiées.

La vraie difficulté commence avec l'apparition du mot *harpa*, que l'on fait remonter au VIe siècle, au vers fameux de Venantius Fortunatus :

Romanus lyra plaudet tibi, barbarus harpa [2]

Sur son origine étymologique les plus folles conjectures se sont donné carrière. Sans songer un instant à rouvrir une discussion philologique dont on trouvera les éléments anciens dans Wachter, Ménage, P. Trichet, Nodier, Littré, Kastner, rappelons seulement que l'on a songé à l'hébreu *arbaim* (quarante) ; au grec ἀραβεῖν, resonare, « quia harpa non clamat, nec auscultat sed resonat » ; au latin *Arpi*, à cause d'un ancien peuple, les Arpes, qui, malheureusement pour l'hypothèse, furent tous massacrés pendant la deuxième guerre punique ; à l'allemand *haren*, appeler, *horchen*, écouter ; à un exécutant fameux, citoyen de Herf ou Harpp ; enfin, à l'onomatopée *arp*, étroitement liée au verbe grec ἁρπάζειν.

Une objection cependant : le mot *Harf*, et ses dérivés : *Harfen, ein Harfner*, apparaissent d'abord, pendant le Haut moyen âge, chez les peuplades germaniques. D'où l'opinion souvent émise, surtout avant la découverte relativement récente des civilisations orientales anciennes, que la harpe est une création du moyen âge. Ainsi en juge le Bordelais Pierre Trichet dans son curieux *Traité des Instruments* : « la harpe, dit-il, n'est pas d'origine très lointaine ; quant à moi, j'estime que si elle étoit si ancienne, il se trouveroit

1. Arnobe, *Adversus gentes*, in Migne, *Patrologie*, V, 882. Cf aussi Isidore de Séville, *Etymologiarum, libri* XX, III, 22.

2. *Carmina*, VIII, 8, 63. Le mot *Arpa* apparaît bien dès le IVe siècle dans le *Satyricon* de Marcianus Capella, mais avec un sens impossible à fixer.

quelque vieux autheur grec ou latin qui l'eut appelée du nom qu'elle retient, qui est le sien propre, et qu'il en seroit fait mention dans les livres de ceux qui vivoient lorsque la musique étoit plus florissante »[1]. L'argumentation de Trichet tombe, en face de la signification vraie des mots Harf, harfen, Harfner dans les textes les plus anciens. Mlle Hortense Panum[2] et M. Finnur Jonsson[3] ont montré qu'elle est tout à fait générale, et englobe non seulement le jeu de la Harpe, mais celui de tous les instruments à cordes pincées, voire même des instruments à archet. La méconnaissance de ce fait est source d'erreurs innombrables, et bien des harpes teutonnes rejoindront désormais le Kinnor du grand roi David.

Pour ce qui est de la naissance, au sein des Germains, d'un vocable aussi étroitement apparenté au grec ἁρπάζειν, on la peut concevoir sans difficulté majeure. La préhistoire européenne nous fait assister, aux IVe et IIIe siècles avant notre ère, à un vaste mouvement des Celtes de Gaule et d'Allemagne vers l'Italie septentrionale, les Balkans, l'Asie Mineure. Des mercenaires de race celtique sont, en 370 avant J.-C., au service de Denys l'ancien, et, dans toute l'Europe, s'établit un courant Orient-Danube-Gaule : rien de très surprenant à ce que des émigrants aient emprunté et rapporté ou transmis de proche en proche une racine *arp*, déjà riche de sens en tant que simple onomatopée.

En tous cas le mot Harpe est bien, à l'origine, confiné chez les Germains. Puis il s'infiltre chez les peuples latins en se précisant ; mais fort lentement, car les mots du langage savant persistent à ses côtés. Tels *Cinnira* et surtout *Cithara* qu'on trouve encore dans Glaréan[4] et Mersenne[5], tandis que Kircher s'en sert pour désigner la Guitare[6]. Cette multiplicité de termes n'est pas sans

1. Bible. Sainte-Geneviève, ms. 1070, fol. 88 (Circa 1640).
2. *Harfe und Lyra im alten Nordeuropa.* Sammelbände der I. M. G. 1905-06.
3. *Das Harfenspiel des Nordens in der alten Zeit.* Sammelb. I. M. G. 1908.
4. *Dodecachordon.* Bâle, 1547.
5. *Harmonicorum libri.* Paris, 1635.
6. *Musurgia universalis.* Rome, 1650.

créer, elle aussi, de fâcheuses confusions. Citons seulement celle de Jean Courbechon, traducteur du *De proprietatibus rerum* de Barthelemy de Glanville. Tel est son embarras, parmi tant de richesses verbales, qu'il passe sous le titre *de la herpe* l'article *lira* de son texte, et attribue à la *guisterne* ce que l'original, sous le nom de *cithara*, avait précisément dévolu à la harpe [1].

III

L'iconographie est peut-être moins sujette à caution que les textes. Quelques écueils pourtant : emploi parfois anachronique d'instruments copiés, à part cela, de façon exacte ; stylisation, qui nécessairement déforme ; enfin, plus rarement, invention pure et simple présentée comme un témoignage authentique.

Est anachronique, par exemple, la magnifique harpe triple du XVIIe siècle que Domenico Zampieri met entre les mains de David [2] ; on trouverait mille analogues dans les dissertations anciennes sur les instruments.

Une stylisation vaguement inspirée des modèles du moyen âge déforme la harpe du gentilhomme gravé par Bonnart dans son recueil de costumes de 1675. Plus curieux est le cas des fameuses harpes de Bruce, rajeunies à coup sûr par scrupule d'archaïsme ! On se rappelle sa découverte, en 1774, de magnifiques peintures thébaines représentant des instruments d'une perfection jusqu'alors insoupçonnée [3], et l'incrédulité à laquelle se heurtèrent ses premières déclarations. Vraiment, ses dessins, tels qu'ils furent tout d'abord reproduits, constituaient une prime au scepticisme :

1. Bibl. Nat., ms. fr. 22532 (daté de 1372 ; édité à Lyon en 1482 : Bibl. Nat., Res. R. 374).
2. Domenico Zampieri, dit le Dominiquin (1581-1641). *Le roi David* (Château de Versailles).
3. Ch. Burney donna le premier les deux dessins de J. Bruce, accompagnés d'une notice descriptive datée du 20 oct. 1774, dans son *Histoire de la Musique*, t. I, 1776.

les trouvant trop modernes, avec leurs lignes sobres et élancées, le graveur avait cru les vieillir en les accommodant en style rocaille. L'interprétation qu'en donne Laborde [1] aggrave l'erreur initiale, qu'il appartenait à Sir G. Wilkinson de rectifier de façon presque complète [2].

Mais la seule imagination peut expliquer, du même Laborde, certaine figure d'ange assis, nu, pincant une harpe de haute fantaisie, avec cette simple légende : « Harpe antique, qui prouve qu'on jouoit *alors* de cet instrument à rebours » [3]. ou cette harpe que P. de Bretagne nous montre sur ses deux faces, l'une qualifiée *nebel (harpe)*, l'autre *azur (guitare)* [4].

De telles naïvetés, s'il faut les nommer de la sorte, se font rares. Jusqu'aux négligences fortuites sont éliminées par les modernes procédés du calque et de la photographie. Des collections comme celles de Lepsius, de Rosellini, de Cailliaud, de L'Egypt Exploration Fund nous mettent sous les yeux le travail même de l'artisan ancien ; et le recoupement devient désormais facile avec d'autres monuments de date rapprochée, voire avec les vestiges d'instruments que possèdent les musées européens.

D'une iconographie basée sur des documents de cet ordre, telle en somme que l'avait comprise Pierre Aubry [5], peut découler un singulier progrès de nos connaissances en matière d'histoire des instruments.

Ce serait là, si nous n'y trouvions précisément la matière d'un ample volume, la conclusion positive d'une étude critique jusqu'alors orientée vers la négation. On verrait des textes douteux livrer leur sens, et s'effondrer les théories de pure imagination.

1. *Essai sur la Musique.* 1780, t. I, pl., face à la p. 296.
2. *Manners and customs of the ancient Egyptians.* 3 vol. Londres, 1837.
3. T. I, pl. face à la p. 295.
4. *De excellentia musicæ antiquæ Hebræorum.* Paris, 1707.
5. P. Aubry avait commencé à rassembler une collection iconographique que sa mort laissa inachevée. Le regretté J. Écorcheville et Mme Écorcheville en terminèrent le classement. Après quoi la collection devint la propriété de M. G. Lyon qui a bien voulu laisser entre nos mains la partie relative à la harpe, complétée depuis par nos soins.

M. de Pontécoulant déclare que la belle harpe égyptienne classique dérive du trigone saïte, ceintré pour plus de grâce [1] : la simple juxtaposition de quelques clichés suffit à faire la preuve du contraire. Le kinnor du roi David devient de façon irréfutable une cithare analogue au Kissar éthiopien, la harpe de Néron une lyre.

Mais ce qui importe surtout, c'est qu'à rassembler et à confronter cette multitude d'images d'instruments, une nouvelle conception, plus ample, de l'organographie se fait jour. Le cloisonnement strict qui séparait l'étude des différents pays s'abat ; la poussière des menus faits s'aggrège en ensembles, et rien ne dit que l'histoire générale ne puisse pas trouver là, sinon des orientations nouvelles, du moins confirmation de rapports ethniques ou de relations commerciales mal définis.

Une harpe égyptienne existe, caractérisée par sa longue courbe, la présence à sa base d'un corps sonore développé, l'absence de colonne : il est intéressant de la retrouver dans l'Inde, du IIIe siècle avant au VIIe après J.-C. [2], en Birmanie jusqu'à nos jours [3] ; en Europe même, sur certaines enluminures médiévales [4].

La harpe assyrienne comporte au contraire un corps sonore reporté au haut de l'instrument, avec le joug horizontal à la base : c'est elle qui influence les Égyptiens de l'époque saïte, vers le VIIe siècle avant l'ère chrétienne, rayonne jusqu'en Italie [5], apparaît au Japon au VIIIe siècle après J.-C., vraisemblablement importée de Corée [6], reste jusqu'à la Renaissance en grande faveur auprès des Turcs et des Persans [7]. Nous la rencontrons, à peine transfor-

1. *Organographie*, I, p. 218. Paris, 1861.
2. Cf. Burgess, *The Buddhist stuppas of Amaravâti*. Londres, 1887. A. Cunningham, *The stuppa of Bharut*. Londres, 1879. J. Fergusson, *Tree and Serpent worship*. Londres, 1873, etc...
3. C'est le Saun ou le Soung des collections ethnographiques.
4. Brit. Mus. Harleianus 603, ff. 24 b et 27, XIe siècle.
5. Cf. vase de Vulci. Brit. Mus., cat. III, E 271.
6. Harpe conservée au trésor impérial du Sho-so In, à Nara. Le Shiragi Koto de Corée n'est pas autre chose.
7. Pour la Turquie, cf. Melchior Lorich, *Figures dessinées et gravées*. Hambourg, 1626 (d'après des dessins faits en Turquie de 1557 à 1559). Pour la Perse, *Encyclopédie de la Musique*. Paris, Delagrave, pp. 3072 et 3073.

mée, en Espagne, au XIIIe siècle, dans le livre d'échecs d'Alphonse le Savant [1].

Quant au trigone, ou petite harpe triangulaire, au cadre souvent fermé, il existe aux temps les plus reculés de l'histoire grecque [2], en Égypte, pendant l'occupation romaine [3], sur d'assez nombreux vases grecs, sur des monnaies romaines [4], des manuscrits occidentaux du moyen âge [5].

A côté de cette vaste diffusion dans l'espace et le temps, il faut cependant noter l'extraordinaire persistance de certains types archaïques, non seulement chez des peuples de civilisation arriérée, mais aussi dans des nations qui conservent et emploient, concurremment avec les plus récents modèles, des instruments auxquels les rattache une tradition séculaire. Comme le vieil archet à crémaillère est encore en usage chez les ménétriers suédois, de même les Irlandais n'ont pas partout renoncé à leur volumineuse harpe sans pédales.

On trouverait une belle leçon de relativisme, dans cette cohabitation d'un internationalisme progressiste, et d'un régionalisme conservateur qui ne font pas mauvais ménage. Et l'on en pourrait conclure — c'est le sens général de cette étude — à l'arbitraire, à la vanité, au danger des systèmes préconçus et des cloisons étanches, pour ce qui est de l'organographie, s'entend.

1. Bibl. de l'Escurial, J. T. 6. Cf. Don Juan, F. Riano. *Critical and bibliographical notes on early Spanish music.* Londres, 1887, fig. 52.
2. Coupe du Dipylon, âge homérique (xe siècle avant J.-C. ?) *In Athen. Mittheil*, 1893, p. 113.
3. Dieu Bès du temple de Dakkeh, in Champollion, *Monuments de l'Égypte et de la Nubie.* Paris, 1835, I, pl. LI.
4. De C. Calpurnius Piso Frugi, circa 64 av. J.-C., de Julius Bursio, 88 av. J.-C., de Roscius Fabatus, 64 av. J.-C. M. Babelon, à qui nous empruntons ces exemples *(Description des monnaies de la république romaine.* Paris, 1885), les nomme sambuques.
5. Brit. Mus. Arundel 16. XIIIe siècle.

L'HISTOIRE DE LA THÉORIE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

COMMUNICATION DE M. ALBERTO GENTILI

Ancorchè qualche lacuna, dovuta a incompiutezza di documentazione o a difficoltà di esegesi, rimanga ancora aperta per quanto riguarda i tempi precristiani e il primo Medio-evo, si può pur tuttavia affermare che ormai la storia della teorica musicale si presenti a noi chiara e ben definita, almeno nelle sue linee essenziali.

Con lavoro tenace di indagine e di illustrazione, di intuizione e di scienza, una lunga schiera di benemeriti studiosi ha portato ormai luce completa su quasi tutti i problemi di questo ramo della storia musicale.

Basti citare, fra i più significativi, i nomi di Gevaert, Bellermann, Westphal, Ruelle, Fortlage, Greif, Laloy, Romagnoli per la teorica degli antichi Greci ; De Coussemaker, Dechevrens, J. Wolf, H. Müller, Jacobsthal, G. Adler, Beck, Artom per la medievale ; Riemann, Emmanuel, Lalo per i loro studi generici.

Come il Riemann ha affermato, i tempi sono adunque maturi per una comprensiva ricostruzione ed esposizione, sia della linea generale seguita dall' umano pensiero nel campo teorico della

musica, sia delle peculiari caratteristiche di quei canoni che furono prima guida ai creatori di ogni singola epoca.

Il Riemann stesso ci ha dato, col notissimo suo volume, un compiuto esempio di quanto si possa fare per realizzare praticamente tali direttive.

Ed oltre che per l'opera vasta e minuta, tendente alla profondità e alla completezza dell' analisi, il materiale è ormai pronto e vagliato per opere di indole sintetica, per succinti manuali didattici.

Tutto ciò costituisce la premessa necessaria, imprescindibile per poter recare la Storia della teorica nella scuola : ma la premessa soltanto !

Se da una parte si può giustamente addebitare ai Conservatori di non aver sufficientemente considerato quale decisivo beneficio possano ritrarre gli allievi da una precisa conoscenza del divenire della teorica, d'altra parte gli storici non si occuparono finora di scrutare e mettere in luce quei lati di un tale studio, che più sono atti a fornir nutrimento fecondo per i giovani, e le rispettive pratiche applicazioni pedagogiche.

La storia della teorica, per riuscire in tale senso praticamente utile, deve tendere innanzi tutto a completare la storia dell' estetica ; si riconosca che l'una non può essere esauriente senza l'aiuto dell' altra e un grande passo sarà fatto nel campo dell' insegnamento.

In ogni epoca, in ogni momento se i teorici costruiscono prendendo il più prezioso materiale, le nuove direttive più audaci dai creatori a loro immediatamente precedenti o contemporanei, questi ultimi d'altra parte e gli immediati successori imparano a camminare e si mettono per via sulla guida di quei teorici stessi, salvo sopravanzarli poi, salvo rompere in seguito il cerchio costrettore dei canoni dati da quelli e lanciare nuove realtà verso il futuro.

La catena delle reciproche influenze, dei reciproci aiuti è inin-

terrotta — ed è questa appunto che dev' essere analizzata, nel suo flusso e riflusso, dinnanzi agli occhi dello scolaro.

Nei programmi di insegnamento deve entrare finalmente anche la Storia della teorica ; ma deve entrarvi non come superficiale argomento di informazione e non come qualche cosa a sè, bensì come studio fondamentale in continuo, diretto contatto colla Storia dell' estetica.

Finora dell' albero meraviglioso si sono studiati in iscuola i fiori, fuor della scuola le radici e il succo di teorie che di esse radici è il nutrimento ; si riuniscano ora entrambe le analisi, si veda da quale terreno e per qual via quei fiori abbiano tratto linfa vitale, si osservi come da essi sian venuti nuovi semi a produr nuove radici e solo allora si potrà dirsi in possesso degli elementi per una sintesi efficace ed educativa.

L'insegnamento così concepito riescirà a chiarificare tutte le epoche, compendiandone tutto il sapere e tutto lo spirito creativo, illustrando ed illuminando le personalità dei grandi musicisti, col discernere e sceverare quello che essi hanno prodotto d'istinto e d'intuito, da quello che hanno costruito per tradizione, per precetto, per comandamento di scuola.

Così soltanto, si delineeranno, nella loro completa fisonomia, in tale doppio modo di essere, forme e compositori.

Certo l'allievo che nella classe di storia constaterà così come nessuna teorica sia stata mai definitiva, come ogni grande abbia rotti i confini di quella teoria che prima lo ha nutrito, sarà naturalmente tratto ad infirmare il cosidetto principio di autorità nella classe di tecnica.

Certo : ma appunto soltanto il *cosidetto* principio di autorità — quello cioè che si limiti a porgere all' allievo la teoria come una rivelazione, perfetta in sè ed inattaccabile, piovuta dal cielo in forma di assiomatiche regole e di perentorie ingiunzioni, alle quali lo scolaro debba obbedire senza beneficio di inchieste da enfant terrible.

Per fortuna non è questo il vero principio di autorità degno di esser difeso ; bensì quello che obblighi l'allievo alla meditazione, allo studio analitico di tutto ciò chei grandi hanno fatto non soltanto il giorno fulgido in cui furono in grado di liberamente creare, ma anche nei giorni oscuri della preparazione paziente e penosa.

E il giovane studioso si persuaderà allora che i liberi voli portano a duraturi risultati solo quell' artista il quale abbia dapprima acquisita assoluta padronanza di un complesso di principî teorici, sufficiente a dargli sicurezza completa di costruttore ; egli non vedrà più negli imperativi pedagogici tanti vincoli, tante barriere alla sua individualità, alla sua fantasia, ma risultati pratici di secoli di esperienze, mentori e guide atti ad aprirgli la via, liberandola dai primi inciampi, a facilitargli il compito duro degli inizî, a risparmiargli lunghe ricerche e tentativi, facendolo beneficiare delle conquiste laboriose dei predecessori.

Ma ad ottener questo, è necessario che l'insegnamento nelle classi tecniche sia confortato da continui riferimenti a quanto lo studente avrà appreso dalla Storia della teorica ; questa istessa recherà così il migliore antidoto agli eventuali perturbamenti che, dal punto di vista suaccennato, potessero sopravvenire in tali classi tecniche come effetto della sua presenza nella classe di storia, in quanto che se da un lato spoglierà l'insegnante della fittizia e malferma ferula dell' *ipse dixit*, gli conferirà d'altro lato il prestigio della saggezza figlia dell' esperienza.

Si dica adunque ai docenti : per bene erudire, siavi presente tutto quanto si è insegnato prima di voi ; e ai discepoli : per bene apprendere, stiavi a cuore tutto quanto si è imparato prima di voi.

Nè la conoscenza precisa delle teoriche, che furono attive nei diversi momenti storici, servirà soltanto a rendere lo studente conscio del significato e del valore vero di quelle che oggi sono accette e a dargli modo di veder vivere e pulsare le singole epoche, intente a trarre dal passato il futuro, ma gli appresterà anche le

armi per la critica dell' opera propria ed altrui ; e ciò specialmente oggi che tra i compositori si manifesta una cospicua tendenza a guardare indietro, lontanamente indietro, una mentalità propensa ad assimilare mode arcaiche, a riprendere atteggiamenti da gran tempo disusati.

Tendenza e mentalità che d'altra parte ci fanno avvertiti essere questo un momento propizio per introdurre nei programmi di Conservatorio lo studio dello sviluppo evolutivo delle teoriche musicali traverso ai secoli.

E da questo studio il Conservatorio sarà avvicinato alla vita.

ESSAI D'UNE THÉORIE DE L'ÉVOLUTION DE L'ART MUSICAL

CONFORME AUX CONCEPTIONS SCIENTIFIQUES MODERNES DE L'ÉVOLUTION

COMMUNICATION DE MM. RENÉ JOSZ, artiste musicien, et ERNEST ROCHELLE, Professeur au lycée de Bordeaux.

La plupart des esthéticiens et des historiens modernes de la musique ont constaté l'existence d'une évolution régulière de l'art musical à travers les siècles, et chacun d'eux a cherché à rattacher cette évolution à un mouvement artistique, scientifique, philosophique, historique ou social. Mais, à notre connaissance, aucun d'eux n'a indiqué la cause profonde de ce mouvement régulier, cause que nous croyons trouver dans l'antagonisme foncier de ces deux grands créateurs de formes : la *Nature éternelle* et *l'Homme périssable*. Nous croyons donc apporter une utile contribution à l'étude de ce problème délicat, en exposant ici le résultat de nos recherches et de nos réflexions personnelles, chacune de ces observations étant contrôlée par une observation analogue, faite dans le domaine scientifique par les hommes les plus qualifiés.

I. — L'Évolution.

Les deux grandes caractéristiques de la vie, et par conséquent, de toute évolution, sont le *Mouvement* et la *Forme.*

a) Le Mouvement. — Sans mouvement, la vie est impossible, car le mot *vie* implique nécessairement les idées de naissance, de développement, d'épanouissement et de mort, c'est-à-dire l'idée générale de transformation lente mais incessante. Sans mouvement, la matière elle-même n'existerait pas. Pour créer la matière, — par exemple le morceau de bois dans lequel a été sculptée la merveilleuse statuette connue sous le nom de Vierge d'Étain. — il a fallu que la Nature fît germer dans le sol, en la détruisant, une graine ; que ce germe empruntât au sol et à l'air environnants les éléments de croissance et de son développement pour devenir un bel arbre. Il a fallu ensuite que le bûcheron abattît cet arbre et le débitât ; que l'artiste détruisît en partie ce bloc de bois pour y sculpter l'image de la Vierge. Cette statuette elle-même ne sera pas éternelle. Malgré tous nos efforts pour la conserver intacte le plus longtemps possible, elle tombera un jour en poussière et servira, vraisemblablement, à reconstituer le sol dans lequel un nouveau végétal retrouvera les éléments de son développement — et ainsi de suite.

b) La Forme. — Les mots graine, plante, arbre, bloc, statuette, poussière, sol, expriment les formes successives que la matière a prises pour essayer d'enrayer momentanément le mouvement qui l'entraîne inexorablement.

Mais nous remarquons sans peine, que, tandis que les formes créées par la Nature sont essentiellement *éphémères*, parce que la Nature éternelle n'a à se préoccuper ni de l'espace ni du temps, car elle greffe la vie sur la vie et détruit pour reconstruire avec

les mêmes matériaux, les formes créées par l'homme sont *conservatrices*. Étant lui-même une des formes éphémères créées par la Nature, « une ondulation à travers la Matière », l'homme cherche, dans son égoïsme, à durer le plus longtemps possible, à laisser du moins un souvenir durable de son passage sur la terre ; il essaie, par tous les moyens, d'isoler du mouvement général, de protéger, contre les causes extérieures de destruction, la forme sous laquelle s'est manifestée son action personnelle. Que cette forme soit une simple table ou une œuvre d'art, il cherche à la mettre à l'abri de la destruction, à la rendre impérissable, pour qu'elle transmette au moins son souvenir aux générations futures.

Dans toutes les manifestations de la vie humaine, nous retrouvons cette lutte de deux courants contraires : la *Nature* qui exige le mouvement, la transformation, et l'*Homme* qui tente de réagir contre ce mouvement qui l'entraîne, en essayant de cristalliser sa pensée sous une forme qu'il voudrait rendre aussi immuable que possible.

La résultante naturelle de ces deux formes opposées est la naissance d'un mouvement tourbillonnaire très caractérisé, analogue à celui que produit dans l'eau un aviron manié à contre-courant [1].

En musique, ce mouvement *naturel* contrarié par l'influence de l'homme s'est traduit par la création de *formes successives*, soumises à une évolution identique, que nous allons étudier en détail. Ce sont la Cantilène orientale, la Cantilène gréco-romaine, la Cantilène grégorienne (plain-chant), la Polyphonie (contrepoint) et la Cantilène moderne accompagnée (harmonie) [2].

1. C'est encore, si l'on veut, le mouvement d'un disque ou d'une bille placés entre deux plans animés de mouvements contraires.

2. Cette classification, généralement admise aujourd'hui (V. d'Indy, Ch. Lalo, Combarieu, etc...), correspond à des faits précis, facilement contrôlables comme on le verra par la suite.

II. — L'Évolution de la Forme.

Si nous étudions séparément les formes que nous venons de mentionner, nous constatons que l'évolution de chacune d'elle peut se ramener au schéma suivant :

1° Une *période de formation,* pendant laquelle s'élaborent les techniques. Entraîné par le courant de la Nature, l'homme, qui n'est pas encore maître de son instrument, ne peut pas réagir complètement [1]. Il lutte déjà, néanmoins, contre les forces naturelles dont il redoute la puissance ; c'est la période de l'Incantation magique, où il essaie de « conjurer le sort », et des religions primitives, où, par la prière chantée, il tente de fléchir et rendre propice l'une de ces forces divinisées. C'est, en ce qui concerne la technique, la période de l'incohérence et du tâtonnement.

2° A mesure que l'outil devient plus parfait, par suite d'une judicieuse élimination des éléments reconnus inutiles ou nuisibles, l'homme, complètement maître de son art, s'en sert pour exprimer les sentiments les plus élevés de l'âme humaine, pour magnifier un idéal, généralement religieux ou philosophique. Ce stade correspond le plus souvent à une période de pure beauté, calme et sereine, c'est la *période d'idéalisme* que l'on désigne, en musique comme en littérature, par le terme : « période classique ». Aucune trace de lutte, ni d'individualisme. Les œuvres ont un caractère impersonnel, même lorsqu'elles sont signées des plus grands noms. La technique acquiert un haut degré de perfection.

3° Peu à peu, cette technique parfaite, maniée par des artistes de second ordre, qui possèdent la science sans avoir l'inspiration

1. M. Jules Combarieu constate le même phénomène en ces termes : « Il (le compositeur) évolue sans cesse, soit pour continuer le *mouvement de l'hérédité* ou l'*impulsion mystérieuse de la Nature,* soit pour s'adapter aux conditions extérieures ». (*Histoire de la Musique,* page 317).

ni la foi artistique, donne naissance à des œuvres correctes et froides contre lesquelles s'insurge bientôt un musicien de génie. Enivré de sa puissance, en possession de toutes les ressources de la technique lentement élaborée par ses prédécesseurs, ce surhomme ne songe plus qu'à glorifier l'homme même. Son idéal devient de plus en plus « humain ». Il chante la femme et l'amour, il exprime en sons toutes les passions qui agitent l'âme humaine. Il fait dévier le courant du pôle « idéalisme », vers le pôle « matérialisme ». C'est la *période individualiste*, celle où le genre musical le moins pur, le théâtre, est à son apogée.

4° Le mouvement se précipite, le plus souvent sous l'influence néfaste du « virtuosisme », cette forme exagérée de l'individualisme. L'artiste créateur s'efface volontairement devant son interprète ou bien celui-ci se substitue simplement à lui sans lui en demander la permission. La technique se complique et fait appel à nos sensations plutôt qu'à nos sentiments. Chacun cherche à se distinguer par quelque bizarrerie dans la forme matérielle. C'est la *période matérialiste*, l'époque des concerts monstres, des orchestres compliqués, des extrêmes subtilités techniques.

5° Puis la réaction se produit, inéluctable, car toute action provoque une réaction. *On revient à la Nature.* La courbe remonte, pour tendre à passer sur un point voisin du point de départ, mais non absolument identique, parce que l'art a nécessairement profité de tout l'effort et de tout le progrès technique réalisé dans l'intervalle [1]. Et le cercle se trouve presque fermé.

Chaque spire du mouvement général épuise toutes les ressources qu'une forme pouvait offrir à l'art. Mais, pendant la période de réaction, une forme nouvelle s'élabore lentement qui, profitant des découvertes réalisées, connaîtra elle aussi des périodes successives

1. C'est ce que constate aussi Lavignac, lorsqu'il dit, sans d'ailleurs rechercher la cause du phénomène : « A mon sens, la marche de l'art à travers les siècles peut être représentée par une *spirale ascendante* qui, à chaque tour, repasse par les mêmes points d'un plan vertical, mais à des hauteurs différentes, se rapprochant sans cesse d'un point placé dans l'infini, qui est l'idéal ». *(La Musique et les Musiciens*, p. 349.)

d'incohérence et de formation, de sereine maturité, d'individualisme et de matérialisme décadent.

Comme la vie humaine, la vie de l'art passe donc lentement [1], pour chacune de ses formes successives, par les cinq étapes nécessaires : naissance, croissance, pleine maturité, déclin et mort. Mais de cette mort naît une vie nouvelle qui nous paraît toujours plus belle, plus complète, plus resplendissante.

III. — Le parallélisme des évolutions.

Vérifions, pour chacune des formes musicales distinguées précédemment, l'exactitude de ces observations [2]. Nous n'aurons pas de peine à démontrer que pour chacune d'elles, le rythme de l'évolution est toujours le même et qu'il est conforme au mouvement schématique exposé et expliqué dans le chapitre précédent.

1° Période orientale. — Seule la période de la musique orientale (Égypte, Asie Mineure, Inde et Chine) ne se prête à aucune vérification, pour la raison bien simple, qu'en l'état actuel de la science musicographique, aucun texte musical, ni aucun traité technique ne nous étant parvenu, il est impossible d'appuyer sur des faits précis une affirmation quelconque. Néanmoins, l'étude des monuments architecturaux, ceux de l'ancienne Égypte en particulier, permet déjà d'affirmer que les civilisations antérieures à la civilisation grecque ont connu un art musical d'une impor-

1. « ... Qu'il s'agisse de la transformation des mondes ou de celle des êtres vivants à leur surface, la lenteur est toujours la loi de l'évolution.
« Pour arriver à former des êtres doués de la petite dose d'intelligence possédée par l'homme, la nature a fait évoluer pendant des milliers de siècles les formes animales qui l'ont précédé. — Ses transformations ne se réalisent qu'au prix de très lents efforts... » (Gustave Le Bon, *L'Evolution des forces*, p. 83.

2. Nous avons naturellement suivi pour les formuler la marche inverse ; nous sommes partis, conformément au principe de la méthode expérimentale, du fait constaté plusieurs fois de suite dans chacune des périodes pour conclure au caractère général du phénomène observé.

tance et d'un développement considérables. Il est donc possible qu'une découverte future de documents certains permette à nos successeurs de déterminer exactement la nature et l'évolution de ce mouvement artistique, qui est encore pour nous un mystère.

Passons donc immédiatement à la deuxième forme :

2° Musique gréco-latine. — Issue de l'incantation magique et consacrée bientôt à la glorification de la Divinité (nomes, thrènes, pæans, culte de Dyonisos et d'Apollon), la musique, toujours associée par les Grecs à la poésie (rythme parlé) et à la danse (rythme du geste), s'écarte peu à peu de son idéal religieux, puis philosophique, et par l'intermédiaire du dithyrambe (culte de Bacchus) elle n'est bientôt plus qu'un accessoire du théâtre profane [1].

Chez les Romains, elle s'écarte de plus en plus de l'Idéal primitif pour sombrer, avec les « Ludi romani » et les « Concerts monstres » dont parle Sénèque, dans le matérialisme le plus absolu et le virtuosisme d'un Tigellius, d'un Ménécratès, ou d'un Néron.

Mais un nouveau besoin d'idéal ne tarde pas à se faire sentir et, avec le christianisme naissant, apparaît la réaction et se produit le retour à la Nature. La musique monodique est désormais de nouveau consacrée exclusivement à l'expression des plus nobles sentiments de l'âme humaine, à la prière. Cette épuration a pour rançon une décadence indéniable au point de vue purement artistique, comme nous allons le constater.

3° La Cantilène monodique. *Plain-chant grégorien.* — Éliminant de la musique, qui leur est transmise par le double courant gréco-latin et gréco-hébraïque, tout ce qui lui donne un caractère brillant, sensuel et par conséquent humain : instruments, danse, genres chromatique et enharmonique, les premiers chré-

1. Voir pour toute cette évolution de la musique dans l'antiquité, résumée ici en quelques lignes, les 188 premières pages de l'*Histoire de la Musique* de Jules Combarieu (Tome I, chap. I à XIII.), et surtout Gevaert : *Histoire et théorie de la Musique dans l'Antiquité.*

tiens la réduisirent à une sorte de déclamation psalmodique, d'abord en solo, puis en solo avec chœurs, confié enfin à deux chœurs alternés à l'unisson ou à l'octave. C'est le chant primitif ou monosyllabique des premiers *Psaumes* et des *Glorias* [1].

Avec les premières *Antiennes* du IIIe et du IVe siècles, le genre primitif devient déjà plus expressif. Les neumes binaires apparaissent mêlés aux neumes simples. Dans les *Antiennes* les plus récentes, dans les *Alleluias* empruntés à la musique hébraïque et dans les *Traits*, le genre ornemental et le virtuosisme prennent le dessus. Le chanteur spécialiste, devenu plus habile, revêt de riches broderies, puis d'ornements symboliques, le thème primitif. Aussi, le peuple, qui ne peut exécuter ces brillantes variations, leur préfère-t-il les *hymnes*, cantiques de forme plus simple, dont la mélodie, unique pour les différents couplets, est généralement syllabique.

Au Xe siècle, apparaissent les *séquences* qui remplacent les *Alleluias* et appartiennent aussi au genre syllabique mais métrique.

L'hypothèse du *Cycle grégorien*, émise par M. Vincent d'Indy [2] se vérifie ainsi comme l'une des applications particulières de la loi générale dont nous constatons l'existence. Ici encore, comme le remarque M. V. d'Indy, l'évolution de la forme nous ramène « en un point voisin du point d'origine » ; le genre syllabique primitif, modifié par le progrès technique réalisé, est devenu métrique.

Remarquons, en outre, que, pendant toute cette période, l'Église ayant exclu systématiquement du culte le rythme du geste, la danse, pour n'admettre que le rythme parlé, le premier s'est réfugié dans la chanson populaire. Celle-ci n'apparaît d'ailleurs que vers le XIe siècle. Elle a ses origines dans le chant religieux modifié par le rythme, le couplet et plus tard le refrain. Son thème préféré est l'amour profane.

Séquences et *chants populaires* représentent donc bien la réaction

1. Voir à ce sujet la pénétrante étude de M. Vincent d'Indy dans son *Cours de Composition musicale*, tome I, chap. IV.
2. *Ibid.*, tome I, p. 74.

contre le virtuosisme des chantres professionnels, le retour à la Nature dont les chanteurs spécialistes s'étaient de plus en plus écartés. Mais ce retour à la Nature implique, une fois encore, une décadence technique du chant liturgique. L'Église l'accentuera par les réformes de 1577 et de 1614, à l'aide desquelles les papes Grégoire XIII et Paul V essaieront de sauver le plain-chant.

4º La Polyphonie *(Contrepoint)*. — Vains efforts, le plain-chant médiéval est bien mort. Conformément à la loi de Darwin, cette forme qui a donné à l'art tout ce qu'elle pouvait lui donner, doit céder la place à une forme nouvelle. Pierluigi da Palestrina lui-même, chargé par le pape Grégoire XIII de réformer le chant liturgique, de concert avec Zoilo, comprend qu'on ne peut faire revivre une forme qui a accompli toute son évolution. Il renonce à cette tâche impossible pour se consacrer entièrement au perfectionnement de l'admirable forme nouvelle qui s'est lentement élaborée au cours des siècles précédents.

A travers la *diaphonie* (accompagnement en quintes et quartes par mouvement parallèle — xe siècle), le *déchant* (accompagnement par mouvements contraires) et le *faux-bourdon* anglais (canon et tierces), la monodie primitive du plain-chant cède peu à peu la place à la *polyphonie* du xve siècle. Cet effort de cinq siècles, qui constitue la *période de formation*, nous amène, suivant le processus normal, à la superbe floraison d'œuvres si simples, si sincères, qui va, pour la musique religieuse de Guillaume Dufay à Goudimel, et, pour les premières chansons polyphoniques, d'Okeghem à Claude Jannequin, en passant par Josquin Desprès.

La forme nouvelle atteint son plus haut degré de perfection avec les grands symphonistes de la deuxième période, Roland de Lassus, Pierluigi da Palestrina et Vittoria, aussi bien pour la musique religieuse (motets) que pour la musique profane (madrigaux simples).

Puis, l'individualisme prend peu à peu le dessus. La complication de l'écriture et la multiplicité des parties dans le motet

(Anerio, Allegri), l'accompagnement introduit dans le madrigal et la symphonie (Giovanni Gabrieli) [1], nous éloignent de plus en plus de la simplicité primitive et de la sereine perfection palestrinienne ou vittorienne. Avec Heinrich Schütz, l'expression des sentiments humains prend une place de plus en plus prépondérante. « Ce n'est plus de la véritable musique d'Église, mais de la *musique religieuse de concert*, point de départ de la cantate du XVII[e] siècle » [2]. Quant au Madrigal dramatique d'Orazio Vecchi, de Giovanni Gabrieli ou d'Adriano Banchieri, il nous conduit directement au récitatif, puis au solo accompagné de l'air de cour et de l'opéra du XVII[e] siècle [3].

A son tour, le contrepoint vocal se meurt, ou plutôt se transforme peu à peu en se confinant dans les formes de la musique instrumentale, fugue, suite, sonate [4].

La réaction se produit dès 1600 avec les Florentins, Giov. Bardi, V. Galilei, Peri, Cacini, Marco da Gagliano, créateurs de l'opéra, qui, en remplaçant la polyphonie vocale par le solo accompagné, ont l'intention, formellement affirmée dans leurs écrits, « de revenir à la Nature, à la vérité, à l'expression juste du chant pathétique » et luttent contre le virtuosisme des représentants du bel canto.

Eux aussi sont victimes d'une illusion, en sacrifiant, au lieu de les adapter à leur conception, les merveilleux progrès réalisés par un Palestrina, un Lassus, un Gabrieli. Mais, ces progrès ne seront pas perdus pour l'art. Nous les retrouverons mis en œuvre par la suite.

5° La Période moderne. — *Monodie accompagnée. — Harmonie.* — Dans ce nouveau cycle de l'évolution de la Musique, la période de formation est encore très longue. Elle commence, avons-nous dit, vers 1600, avec les efforts des Florentins et se

1. Madrigal accompagné de 4 à 22 voix, deux orgues, chœurs multiples.
2. V. d'Indy, *Cours de Composition musicale*, tome I, p. 177.
3. Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 4.
4. V. d'Indy, *Cours de Composition musicale*, tome I, p. 177 à 210.

poursuit, avec Monteverde et Rameau, jusqu'au moment où le génie d'un Jean-Sébastien Bach, absolument maître de son instrument et dépouillant toute ambition personnelle, peut mettre son art au service d'un idéal religieux.

Avec Beethoven, nous sommes encore dans la région des hautes cîmes. Mais l'idéal religieux a fait place à un idéal philosophique d'essence supérieure, il est vrai, mais déjà plus humain, même dans la belle *Messe solennelle* qui est, au moins dans certaines parties, plus théâtrale que religieuse.

Avec les Romantiques, particulièrement bien caractérisés par Schumann et Berlioz, tout idéal religieux ou philosophique a disparu. Le choix même des poésies du *Buch der Lieder* de Heine pour l'admirable série de mélodies des *Amours du poète* et celui des propres amours du musicien pour la *Symphonie fantastique*, nous indique nettement que, pour Schumann et Berlioz, ce qui mérite d'être chanté, c'est la femme aimée, c'est la vie avec ses joies et ses douleurs. Néanmoins, nous sommes encore dans la période de l'amour pur, en quelque manière platonique. En ce qui concerne la technique, l'artiste ne se dégage pas complètement de la forme classique.

Avec Wagner, au contraire (*Le Vénusberg, Tristan et Yseult*), la passion devient purement humaine et matérialiste. La forme traditionnelle est bouleversée.

La réaction se produit sous l'influence des néo-classiques Gounod, Lalo, Brahms et Saint-Saëns. Elle aboutit au retour vers l'idéal religieux avec César Franck et son école et vers la Nature avec la jeune école contemporaine [1].

1. Pour une période aussi riche de musique que la période moderne, nous avons dû nécessairement ne nous préoccuper que des grands courants et ne citer que quelques noms caractéristiques.

Conclusion

Ainsi, après avoir parcouru plus de vingt siècles de musique, nous constatons que les faits confirment notre affirmation du parallélisme de l'évolution, dans chacune des formes à l'aide desquelles l'homme croit pouvoir fixer à son profit, le mouvement dans lequel l'entraîne invinciblement la Nature éternelle.

Après une lente et pénible *Période de formation* (incantation magique des Grecs, chant primitif des premiers chrétiens, diaphonie et déchant du moyen âge, essais d'opéra de l'école florentine), apparaît une *période de plein épanouissement* consacrée à la glorification d'un idéal religieux ou philosophique (culte de Dionysos et d'Apollon, plain-chant grégorien, motets de l'Église franco-belge puis italo-espagnole, Bach et Beethoven). Puis, l'humanité en lutte avec la Nature se sent plus sûre de sa technique. L'individualisme apparaît (théâtre grec, dithyrambe, plain-chant expressif, motets, madrigaux et symphonies d'Allegri ou de Giov. Gabrieli, Schumann, Berlioz et les romantiques). Ensuite, l'individualisme dégénère rapidement en *matérialisme* et en virtuosité (ludi romani, alleluias et traits, cantates dramatiques de Schütz et madrigaux de Banchieri, Wagner et le théâtre au XIXe siècle). Enfin, la réaction se produit et tend à nous ramener à la Nature et à l'Idéal, en sacrifiant momentanément une partie des progrès réalisés [1] (prière chrétienne, séquences et chants populaires, l'École florentine, Brahms, Gounod, Lalo, Saint-Saëns, C. Franck et les musiciens contemporains). Et, dans chacune de ces dernières étapes de l'évolution, se trouve en partie incluse la période de formation de la forme suivante.

1. Sauf peut-être pour la dernière période, encore que la prétention émise par le groupe des six (Darius Milhaud et ses amis) de revenir à la nature et à la vérité, implique un abandon voulu des subtilités techniques des prédécesseurs.

Il semble donc que notre génération soit placée exactement au point où un nouveau cycle de l'évolution va commencer, cycle dont la période de formation remonte déjà au milieu du XIXe siècle. Que sera cette forme nouvelle ? Il est encore impossible de le préciser. Nous pouvons simplement constater chez les musiciens contemporains un profond dédain des « grandes machines » du théâtre wagnérien et même de certains procédés de la symphonie classique, une tendance très nette à noter des sensations fugitives (C. Debussy, M. Ravel, A. Roussel) plutôt qu'à exprimer des sentiments ou des idées métaphysiques. Nous pouvons noter aussi que, déjà depuis Wagner, le solo, cher à l'opéra du XIXe siècle et confié à la voix humaine au théâtre ou à un instrument dans le concerto, se perd de plus en plus dans la trame symphonique orchestrale (*Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Salomé* de Florent Schmitt, *Poèmes symphoniques)*. Relevons encore que le rythme, contrarié jusqu'à présent par l'obsession de la barre de mesure, devient de plus en plus libre (Mélodies de Duparc et de Chausson, etc.). Nous allons évidemment vers un *élargissement de la polyrythmie* qui connaîtra peut-être une heure de gloire semblable à celle que connut la polyphonie et peut-être vers la polytonie (D. Milhaud et le groupe des Six). Soulignons enfin une prédilection du public, de plus en plus instruit et éclairé par les Sociétés de concerts, pour les belles œuvres de musique pure, où les paroles ne troublent pas l'émotion spéciale et profonde provoquée par les seules idées musicales. Nous aimons à « penser en sons »[1] et un nombre, de jour en jour plus grand, d'entre nous comprend ce langage sublime.

Quelle influence la guerre, qui assassina Albéric Magnard, aura-t-elle sur l'évolution de la musique ? Quel génie attendu réalisera, sous une forme nouvelle, ces tendances de toute une époque ? C'est le secret de l'avenir. Ce qui paraît certain, c'est la naissance plus ou moins prochaine d'une forme nouvelle de l'expression musicale des idées et des sentiments de l'humanité, forme

1. Jules Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution.*

qui bénéficiera des énormes progrès techniques réalisés au cours des deux derniers siècles. L'éclosion de cette forme sera d'ailleurs indépendante de la personnalité du génie qui la représentera. Elle sera, comme toutes les formes précédentes, la résultante des diverses tendances des époques qui se succèdent [1]. Car, ainsi que l'a vu si nettement M. Gevaert, parlant de l'épanouissement de la musique polyphonique : « A partir des timides essais de l'École florentine, le développement de son matériel technique et l'élargissement du domaine tonal ont suivi jusqu'à nos jours une marche parallèle, sans arrêt et qu'on dirait réglée par une *force interne*, inaccessible à toute impulsion personnelle. Même la miraculeuse apparition de J.-S. Bach qui a montré, comme dans un éclair fulgurant, l'entière étendue du champ harmonique appelé à une culture ultérieure, n'a pu précipiter l'évolution » [2].

La *force interne* entrevue par le maître belge, comme par M. Vincent d'Indy, par Combarieu [3], par Lavignac ou par M. Ch. Lalo [4] n'est-elle pas précisément cette lutte toujours renouvelée

1. «... Rien ne peut produire sans cause, rien ne peut disparaître sans laisser de traces, tout provient de ce qui précède et engendre ce qui suit. » (E. Reclus.)

2. Gevaert, *Traité d'harmonie*.

3. « Le chant magique étant posé comme forme initiale de l'art, tout le reste s'explique, s'ordonne de la façon la plus claire et se ramène à *deux* faits principaux : 1° des pratiques de la magie le chant passe dans celles des religions organiques (culte antique, culte chrétien, du moyen âge, de la Renaissance et de la période moderne), 2° de la religion, suivant le mouvevoment général qui, peu à peu, *émancipe l'esprit humain*, il passe dans la vie profane, soit pour être un art d'agrément, soit avec Beethoven pour se plonger dans un naturalisme affranchi des dogmes. Au cours de cette évolution, bien entendu, il y a un incessant travail technique, purement *formel*, dont le but est de perfectionner, de varier les ressources du chant, de les étendre à l'usage des instruments, et d'en trouver les règles pour l'usage pratique. Ces trois faits représentent le schéma d'une évolution qui s'est répétée dans les temps anciens comme dans les temps modernes et où se résume toute l'histoire de la musique (J. Combarieu, conclusion du Tome II de l'*Histoire de la Musique*.

4. « Tout art, qui se développe complètement et parcourt toute sa carrière normale sans être interrompu par quelque bouleversement extérieur, traverse invariablement plusieurs phases, dont l'ordre de succession et les caractères consécutifs, étant constants, sont susceptibles d'une étude scien-

de l'individualisme humain contre l'impavide et éternelle Nature, que nous considérons comme la cause profonde de l'évolution symétrique des formes musicales à travers les siècles ? Nous le croyons fermement.

tifique. » (Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 1908, p. 259.

« La loi la plus essentielle qui se dégage de ces faits, c'est que chaque grand système de musique naît, vit et meurt, suivant un balancement assez régulier, comme fait tout rythme vital : chacun de ces grands systèmes (musique grecque, chant grégorien, contrepoint, harmonie moderne) ayant ses primitifs et précurseurs, ses classiques et pseudo-classiques, ses romantiques et ses décadents, en vertu d'une *loi des trois états esthétiques* dont la formule est d'ailleurs flexible et en perpétuelle adaptation aux différentes circonstances historiques » (Ch. Lalo, *la philosophie dans la musique* dans : Rapport sur la musique française pour l'Exposition de Rome, 1913, p. 117). Voir aussi pour le développement de cette idée Ch. Lalo : *Esquisse...*, ouv. cité.

LE CHANT DE LA SIBYLLE

D'APRÈS UN MANUSCRIT DU XII[e] SIÈCLE CONSERVÉ AUX ARCHIVES DE L'HÉRAULT

COMMUNICATION DE M. FÉLIX RAUGEL
Maître de chapelle de l'église Saint-Eustache (Paris).

On se souvient de l'importance attribuée aux oracles sibyllins par l'antiquité païenne, et, après elle, par la primitive Église.

Varron, Cicéron et Virgile ont plusieurs fois mentionné les fameuses prophétesses ; Tacite et Suétone, notamment, ont rapporté cette attente générale qui préoccupait tous les esprits, à l'époque de la venue du Messie dans le monde gréco-romain. Peut-être, avec la géniale intuition des poètes, Victor Hugo avait-il entrevu la véritable explication de ce fait historique et providentiel, lorsqu'il écrivait :

Dieu voulait qu'avant tout, rayon du Fils de l'Homme,
L'aube de Bethléem blanchît le front de Rome [1].

A leur tour, les Pères de l'Église rappelèrent fréquemment les témoignages des Sibylles, dont les oracles avaient été, probablement au cours du dernier tiers du III[e] siècle, rédigés en grec et

1. Cf. Cicéron, *De Divinatione*, l. II, LIV, 110-112 ; Virgile, *Egl.*, IV ; Tacite, *Hist.*, V, 13, et *Annales*, XV, 44 ; Suétone, *Vita Vespasiani*, c. 4 ; Eusèbe, II, col. 1285, édit. Migne ; Lactance, *Inst.*, IV, 15 ; V. Hugo, *Les voix intérieures*.

rassemblés en quatorze livres ou chants, dont plusieurs étaient certainement des interpolations chrétiennes.

Parmi les vers ajoutés ou remaniés, se trouve un poème acrostiche sur la fin des temps, composé de 27 hexamètres, ce qui est déjà un nombre fatidique, puisqu'il représente le cube de 3 : *ut ex lato in altum figura consurgat* ; l'acrostiche donne les cinq mots grecs qui signifient : « Jesus Xrist, Fils de Dieu, Sauveur », ou, en réunissant les lettres initiales de ces cinq mots, l'I X Θ Y S, ou poisson symbolique [1], nom mystique de Jésus-Christ, qui, dans les abîmes de notre mortalité, comme dans les profondeurs des eaux, a pu demeurer vivant, c'est-à-dire exempt de péché.

Attribué à la Sibylle Érythrée, ce fragment fut cité par l'empereur Constantin dans son discours *Ad sanctorum cœtum*, puis traduit en latin et introduit dans un sermon *de Symbolo*, dont l'auteur passa longtemps pour n'être autre que saint Augustin lui-même. On sait comment ce sermon fameux prit de bonne heure, dans l'Église latine, une place dans la liturgie : on le récitait en beaucoup de lieux, le jour de Noël, à Matines ; bientôt, on chanta le fragment sibyllin en forme de *versus*, soit en procession, soit en accompagnant un « jeu » ou « mystère », soit, le plus souvent, après l'une des leçons du 2e nocturne. M. Marius Sepet, au surplus, a montré comment le drame liturgique était sorti de ce sermon, célèbre dans toute la chrétienté [2].

Pour les artistes du moyen âge, la Sibylle devint le profond symbole de l'attente des Gentils ; une place lui fut réservée au portail des cathédrales [3], et la mystérieuse inspirée hanta longtemps encore l'imagination des poètes.

Dans la *Fontaine amoureuse*, poème qui date de 1362, Guillaume de Machaut nous montre trois déesses assises devant une table « d'or fin esmaillé », d'un admirable travail :

1. Cf. Joh. Geffeken, *Oracula Sibyllina*, Leipzig, 1902. — E. Harnack, *Chronologie der altchristlichen Litteratur bei Eusebius*, vol. II.
2. Marius Sepet, *Les Prophètes du Christ*, Paris, 1878.
3. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle*, p. 393.

Car les ymages et la vie
Y estoient des dis Sebilles
Qui sages furent et abilles,
Et qui tant fort estudièrent
Que toutes dis prophetiserent
De l'avenement Jhesucrist
Si com veü l'ay en escript [1].

En plein XVI[e] siècle, dans sa *Défense et Illustration de la langue française* (1549), Joachim du Bellay faisait allusion à l'usage du chant de la Sibylle, pratiqué de son temps « en divers lieux » ; et, en 1619, le confesseur de Louis XIII, le P. Nicolas Caussin, écrivait encore une grande dissertation sur les oracles sibyllins [2].

Le chant de la Sibylle se rencontre dans plusieurs manuscrits, parfois accompagné de sa notation musicale, et même, mais plus rarement, avec son titre.

Dans un manuscrit du IX[e] siècle (latin 1154), conservé à la Bibliothèque Nationale, il figure avec le titre : *Versus Sibylle de Die Judicii* ; à la même bibliothèque, dans un Lectionnaire limousin du XIII[e] siècle (ancien lat. 781), on le retrouve sous la rubrique : *Versus Sibyllæ cum cantu et explicatione in fine.*

Vers 1860, de Coussemaker, dans son *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, décrivit les plus anciennes versions, connues à cette époque, de ce chant ; plus tard, Barbier de Montault publia dans la *Musica Sacra* de Toulouse (3[e] année, 1876-1877) un article sur le même sujet : *Les Sibylles dans le chant de l'Eglise* ; mais il appartenait à Dom Pothier, étudiant les diverses versions mélodiques, simples ou ornées, du fameux poème, d'en faire connaître de nouvelles [3] : l'une, simple et fort ancienne, qui se trouve dans le

1. Cf. C. de Boer, *Guillaume de Machaut et l'Ovide moralisé*. Romania, 43[e] année.

2. Cette dissertation se trouve dans le mss. 1586 de la Bibl. Mazarine, f° 178. — Voir aussi, même bibliothèque, le mss. 3875 (XVI[e] siècle) où se trouvent des poésies latines commençant par les vers de la Sibylle.

3. *Revue du Chant Grégorien* (n° de février 1895).

manuscrit coté B. 5, à la Bibliothèque Vallicellane de Rome, et d'autres, plus récentes et très ornées, telles que les donnent un Processionnal de Bourges imprimé en 1517, et un Antiphonaire manuscrit du XVI[e] siècle conservé à la Bibliothèque Mazarine (mss. 386).

Une découverte récente vient de nous révéler l'existence d'une version inconnue de ce chant célèbre. L'honneur de cette « invention » revient à M. Joseph Berthelé, le savant archiviste de l'Hérault, qui, ayant recueilli, aux environs des anciennes abbayes d'Aniane et de Gellone, un Lectionnaire copié à la fin du XII[e] siècle, a transporté la précieuse relique à Montpellier, et en a enrichi le dépôt confié à ses soins. M. Berthelé, au cours des mois qu'il nous fallut passer, comme blessé de guerre, dans la vénérable et souriante ville du Languedoc, nous fit part de sa trouvaille avec l'empressement le plus aimable, et nous autorisa à en publier les feuillets qui sembleraient offrir un intérêt particulier. Qu'il soit ici remercié de son amicale obligeance !

Le manuscrit en question est copié sur parchemin ; il a un format oblong, mesure 385 millimètres de hauteur sur 280 de largeur, et se compose de trente-sept cahiers numérotés de quatre feuillets chacun. Le titre est perdu, des feuillets manquent dans le corps de certains cahiers dont plusieurs, au surplus, sont mal disposés : le second, par exemple, doit être suivi du quatrième, et le troisième est la suite du premier.

Sauf les cahiers 1 et 3, le texte est réparti sur deux colonnes. Ce manuscrit, malheureusement incomplet, commence aux leçons du 1[er] dimanche de l'Avent et se termine sur un fragment de la *feria* VI[a] après Pâques. Il s'agit évidemment d'un lectionnaire, qui pourrait provenir de l'une des anciennes abbayes d'Aniane, de Gignac ou de Gellone.

On y trouve des Sermons, des Actes des Martyrs et des Homélies ; un seul feuillet de musique notée s'y rencontre, mais particulièrement précieux, car il contient le chant de la Sibylle, introduit précisément à la dernière leçon du deuxième nocturne des Matines

de Noël par le passage du fameux sermon : *Quid sibilla vaticinando,* et suivi de la conclusion : *Hæc de X P I nativitate....*

Voici le texte latin et le texte roman du *Chant de la Sybille.* On ajoutera, à titre de curiosité, une ancienne version française de fantaisie, extraite de *la Cité de Dieu* de saint Augustin, traduite par Gentian Hervet d'Orléans, chanoine de Rheims, ouvrage dont la quatrième édition parut à Paris, chez Eustache Foucault, en l'an 1610.

Il sera sans doute amusant de voir comment l'auteur s'est efforcé de reproduire l'acrostiche sibyllin :

CHANT DE LA SIBYLLE

Ι Judicii signum : tellus sudore madescet.
Η E cœlo rex adveniet per secla futurus,
Σ Scilicet in carne presens ut judicet orbem. — Judicii...
Ο Unde Deum cernent incredulus atque fidelis,
Υ Celsum cum sanctis, œvi iam termino in ipso. — Judicii...
Σ Sic anime cum carne aderunt, quas judicet ipse,
Χ Cum jacet incultus densis in vepribus orbis. — Judicii...
Ρ Rejicient simulacra viri, cunctam quoque gazam :
Ε Exuret terras ignis, pontumque polumque. — Judicii...
Ι Inquirens, tetri portas effringet Averni.
Σ Sanctorum sed enim cuncte lux libera carni. — Judicii...
Τ Tradentur sontes œternaque flamma cremabit.
Ο Occultos actus retegens, tunc quisque loquetur. — Judicii...
Σ Secreta, (at)que Deus reserabit pectora luci.
Θ Tunc erit et luctus, stridebunt dentibus omnes. — Judicii...
Ε Eripitur solis jubar, et chorus interit astris.
Ο Volvetur cœlum, lunaris splendor obibit. — Judicii...
Υ Dejiciet colles, valles extollet ab imo.
Υ Non erit in rebus hominum sublime vel altum ; — Judicii...
Ι Jam œquantur campis montes, et cœrula ponti.
Ο Omnia cessabunt, tellus confracta peribit. — Judicii...
Σ Sic pariter fontes terrentur, fluminaque igni.
Σ Sed tuba tum sonitum tristem demittet ab alto. — Judicii...
Ω Orbe, gemens facinus miserum variosque labores :

Τ Tartareumque chaos monstrabit terra deiscens. — Judicii...
Η Et coram hic Domino reges sistentur ad unum :
Ρ Recidet e cœlo ignisque et sulphuris amnis [1]. — Judicii...



VERSION ROMANE DU CHANT DE LA SIBYLLE

Ell iorn del iuzizi
Para qui aura fag seruizi.

. . . .

Us reis uenra p(er)petuals
Del cel q(ue) sanc non fon aitals.
En carn uenra sertanam(en)
Per far del segle juggamen.

El qui veiran Dieu ap(re)zen
Li fizel e li descrezen.
Li juzieu en cros lo veiran
Si con lanavon perforan.

Las armas ell corsses can
Denan lo iutgue venran.
Qui iutguara segon razo
Iamais nol qui eiron pardo.

El doncs non aura hom talen
De risquesa daur ni dargen.
Cel terra mar tot cremara
Lo fuocs tot cantes delira.

Las portas difern franheran
Don li pecador issiran
Que ve(n)ra(n) tug al iuggamen
Ab lurs fags quauran emprezen.

1. On trouvera également ce texte dans les œuvres de saint Augustin, au tome XLII de la *Patrologie Latine* (éd. Migne), col. 1126 ; *Sermo contra Iudæos* ; et au tome XLI, col. 579 ; *De Civitate Dei*, XVIII, 23. — Il sera intéressant de rapprocher ce fragment de l'énoncé des XV Signes du Jugement, donné par P. Comestor ; *Evangelia*, cap. CXLI (*Patr. lat.*, t. CXCVIII, col. 1611).

Li mal seran juggat amort
E cremat en la flama fort
Que es dira so qu'aura obrat
Nono poira tener selat.

Li secret seran asubert
E tug li mal fag apert
De plorar er totz lur talens
Adonc lur glatiran las dens

Clardat er sostracha al soleill
Don las estelas an cosseill.
La luna el soleill s'escurzira
Luen e stela non luzira.

Li pueg derocaran desus
E las vals levaran dejus
Li pueg els plas seran egals
Ont estaran li bons el mals.

Totz le mons jaira en tristor
Ja nos tenra negus nos plor.
La terra suzor gitara
E de gran paor tremira.

Las fons aissi cofust ardran
El flum eissamen cremaran.
Et us corns tristz de sus ressonara
Que tot le mon ressidara.

La terra sobrira mot fort
Don er semblan de greu conort.
E mostrara ab critz et ab tros
Las efernals confusios.

Li rei el comte el baro
Quex de lurs faigz redran razo.
Si mal hon fag mal trobaran.
Si be nostre Seinor segran.

LE TOUT FAIT FRANÇOIS

par Gentian Hervet

I l y aura tel signe au dernier Jugement
E n terre grande humeur : & du haut firmament
S uyant le dit de Dieu lors on verra descendre
U n Roy pour iugement à tout le monde rendre
S ans aucun excepter : c'est le Roy éternel,
C hascun le pourra veoir fidele et infidele
H autement eslevé, accompagné des Anges,
R esuscitans les corps qui sont tournez en fanges.
I l rendra à chacun selon qu'il aura faict,
S ans nulle acception de juste ou imparfaict,
T out le monde sera sans labeurs & verdures
F ruict ne croistra en terre, ains des espines dures.
I mages les humains & richesses lairront :
L 'air & toutes les eaux, terre et ciel brusleront.
Z èle de Dieu aux bons, les fera de main forte
D es noirs lieux infernaux rompra serrures et porte :
E t aux Saincts donnera la lumière éternelle.
D es malings punira toute offense mortelle,

I ugeant qu'au feu d'enfer soient éternellement
E t leurs ames & corps sans nul allegement.
U n chacun cognoistra devant Dieu son offense :
S eul est Dieu qui sçait tout ce qu'on fait, dit, ou pense :
A lors il y aura un grincement de dents,
U n dueil perpetuel en regret et tourmens :
U n hydeux changement sera de toutes choses :
E stoilles on verra en ténèbres encloses :
V oire mesme au Soleil la clarté defaudra :
R ien ne luyra au ciel, la Lune s'esteindra.
C ondescendre aux bas lieux Dieu fera les montagnes :
R endant la terre unie en pleines et campagnes.
U n chaos se fera des champs et de la mer.
C ourir nul ne pourra, ny sur l'onde ramer.
I l se fera par foudre en terre mainte fente.
F ontaines ny ruysseaux n'auront cours ny descente.
I ncontinent après d'une trompe on oyra
E n ces bas lieux le son, qui horrible sera
P our les pauvres pécheurs, lesquels tost pour leur vice
O n voïrra resentir du haut Dieu la iustice.
U n gouffre dans la terre obscur se montrera.
R oy, Prince & tout Seigneur devant Dieu paroistra
N 'osant lever les yeux devant sa claire face :
O r du ciel descendra un feu qui tout efface,
U n fleuve empuanti plain de souffre et ordure.
S uyvant de chascun vers la premiere peincture,
Tu verras en escrit : JESUS CHRIST
FILS DE DIEU, SAUVEUR CRUCIFIÉ
POUR NOUS,
en ce bas lieu [1].

L'intérêt de la version du chant de la Sibylle, donnée par le manuscrit déposé aux archives de l'Hérault, est triple, ainsi qu'il est aisé de s'en rendre compte. On y trouve, tout d'abord, la version primitive, dans le mode de *Ré* ; le copiste de première main semble

1. *De la Cité de Dieu*... le tout fait françois par Gentian Hervet d'Orléans, chanoine de Rheims. Quatrième édition. A Paris, chez Eustache Foucault, rue Sainct-Jacques, à la Coquille... M.DCX, p. 625 (Bibl. du Grand Séminaire de Montpellier).

l'avoir établie d'après un original en minuscules carolingiennes, ou peut-être même d'une écriture plus ancienne. Cet original semble d'ailleurs avoir parfois embarrassé le copiste primitif ; sa version en neumes paraît être, cependant, sensiblement la même que celle que nous ont conservée les plus anciens manuscrits. La meilleure de toutes ces versions pourrait bien être celle qui se trouve dans le Lectionnaire limousin du XIIIe siècle cité plus haut.

Le manuscrit de Montpellier nous offre, en second lieu, toujours dans ce mode de *Ré*, qui fit « la transition entre le Mineur Antique et le Majeur Moderne » [1], une variation inconnue jusqu'ici, beaucoup plus récente, d'ailleurs fort belle, et qui se rattache, comme le chant orné donné par le Processionnal de Bourges, imprimé en 1517, au thème mélodique de l'*Ave Maris stella*, c'est-à-dire, en remontant plus haut, à la célèbre chanson d'aube du troubadour Guiraut de Borneilh (1175-1220) : *Reis Glorios, verais lums e clartatz* ; et plus haut encore à l'*O Maria Deu Maire* d'un manuscrit limousin du XIe siècle, utilisé au XIIe par Adam de Saint-Victor [2].

Cette version ornée date, au plus tôt, du dernier tiers du XVe siècle: on a gratté, à cette époque, la musique notée en neumes de la première colonne, et on l'a remplacée par la variation alors en usage dans la région.

Enfin, et c'est là un troisième motif de nous intéresser à ce précieux document, nous trouvons, ajoutée dans les marges du manuscrit, l'une des plus anciennes traductions en langue romane du texte latin qui soit, semble-t-il, connue : traduction en vers rimés et rythmés, groupés quatre par quatre, et s'adaptant parfaitement à la mélodie, de telle sorte que l'on pouvait, à volonté, chanter à l'église l'un ou l'autre des deux textes poétiques. La version romane était, d'ailleurs, fort connue en Espagne, où il en fut publié des rééditions catalanes jusqu'au XVIIe siècle.

1. Cf. Maurice Emmanuel, *Histoire de la Langue Musicale*, t. I, p. 188. Paris, Laurens, 1911.
2. Cf. Am. Gastoué, *Variations sur la Musique d'Église*, Paris, 1913, p. 21.

On n'a pas imprimé ici le texte musical de la variante ornée du manuscrit de Montpellier, parce qu'elle est suffisamment lisible sur la phototypie ; pour ce qui concerne les versets notés en neumes, il faudrait se reporter aux manuscrits signalés par de Coussemaker et Dom Pothier, afin de pouvoir établir un texte définitif, aussi rigoureux que possible.

Si l'on voulait envisager une exécution pratique de ce chant, on pourrait, par exemple, prendre alternativement, pour le refrain *Judicii*, à faire exécuter par le chœur, la version primitive des plus anciens manuscrits, afin de l'opposer à celle de Montpellier, et confier à des solistes la variation ornée. On mettrait facilement en valeur le souple déroulement des grands groupes de notes, et, ainsi, l'on ne manquerait pas de faire admirer l'élan de la ligne mélodique et la grâce avec laquelle elle se courbe pour retomber doucement sur la note finale de l'échelle modale.

L' « ALARME », DE GRIMACHE
(VERS 1380-1390)
ET LES CHANSONS POLYPHONIQUES DU MOYEN AGE

COMMUNICATION DE M. A. GASTOUÉ
Inspecteur des Etudes et professeur à la « Schola Cantorum ».

Un des aspects de l'art français, qui est resté le plus ignoré des musicographes, est cette efflorescence extraordinaire de musique, qui s'étend des tout premiers débuts de la polyphonie, à la fin du XIIe siècle, et s'en va, au XVe, constituer, avec les élèves de Dufay, l'*a cappella*. A peine si l'on cite, d'habitude, quelques rares noms de ce temps dans l'histoire de l'art musical, quelques fragments considérés comme des essais : encore les transcriptions que l'on donne de ces pièces ou de ces extraits sont-elles par trop frustes, et manquent-elles des indices suffisamment clairs qui permettraient de leur redonner la vie. Or, sans parler des commencements de cette forme d'art — que l'on pourrait appeler, si le mot n'était incorrect : « l'art gothique » en musique, ou mieux, l' « opus francigenum », — sans développer l'intéressant processus qu'elle eut, au XIVe siècle, avec Philippe de Vitry et Guillaume de Machaut, arrivons au point culminant de cette période des « Primitifs de la Musique française », telle que l'établirent les élèves ou les successeurs immédiats de ce dernier maître.

Plusieurs manuscrits de la fin du XIVe siècle, ou du premier tiers du XVe, contiennent un riche répertoire de pièces profanes et religieuses de l'école française de ce temps : le manuscrit du musée Condé, à Chantilly, pour la musique, disons « de concert » ; celui du trésor d'Apt, que j'ai découvert, pour l'art religieux ; le codex disparu, hélas ! en 1870, lors de l'incendie de la bibliothèque de Strasbourg ; quelques autres, moins importants, mais néanmoins remarquables, de la Bibliothèque Nationale de Paris ; les volumineux recueils d'Oxford et de l'Escurial ; d'autres encore, ailleurs ; voilà des sources où puiser amplement de quoi se faire une idée juste et nette de l'art français à l'époque qui s'écoule environ de 1380 à 1420. Rappelons que Guillaume de Machaut mourut en 1377, et que Dufay figure en 1428 sur les registres de la Chapelle pontificale.

Pièces profanes ou religieuses se présentent la plupart du temps écrites à trois parties : je ne dis pas à trois voix. Tantôt, en effet, les paroles sont uniformément chantées aux trois voix, tel le « conductus » polyphonique à son premier stade ; tantôt un motet édifie deux voix chantant des paroles différentes, au-dessus d'un ténor et même d'un contraténor, tous deux pareillement énigmatiques et sans paroles ; ou bien enfin, une seule des parties porte des paroles, et offre une notation qui s'y adapte, les autres, sans paroles, ne présentant à nos yeux que de longues suites de « ligatures » où il est impossible d'adapter les paroles, et renferment fréquemment, surtout à la partie grave, des sauts d'octaves entremêlés de mouvements mélodiques de quintes et de quartes. Il y a vingt ans encore, docile à l'enseignement de nos maîtres, et persuadé que l'art vocal était la base de toute la musique ancienne, je supposais que ces ligatures étaient là comme une manière abrégée de noter la mélodie : si, parfois, une telle façon de voir est possible, presque toujours elle se heurte à de radicales invraisemblances.

A côté des manuscrits de chant, les textes des auteurs, et plus encore des chroniqueurs nous font connaître, de longue date, le rôle des instruments dans l'exécution de la musique polypho-

nique. Dès le XIIe siècle, la *Chanson de Horn* décrit, avec une remarquable précision, le jeu de la harpe accompagnant en déchant brillant la voix d'un chanteur, et faisant précéder le chant ou le coupant de ritournelles ; au XIIIe siècle, très fréquentes sont les mentions de mélodies vocales accompagnées de la harpe, de la vielle, de la flûte ; à la fin de ce même siècle, les œuvres du dernier trouvère, Jehannot de l'Escurel, nous présentent, avec la mélodie vocale, les parties sans paroles — ténor et contraténor — destinées à accompagner le chant ; au cours du XIVe siècle, Guillaume de Machaut laisse des pièces instrumentales, décrit le concert de nombreux instruments jouant « chacun selon son accord », et, dans nombre de ses œuvres, à trois ou à quatre parties, ne note également qu'une voix avec paroles, les autres, en ritournelles, en interludes, en accompagnement, offrant sans qu'il soit possible d'en douter, tous les caractères de parties instrumentales. Lui-même nous renseigne, et son témoignage précis montre en même temps quelle latitude le compositeur laissait aux exécutants, (le texte a déjà été cité par notre regretté collègue Henri Quittard, je suis heureux de le reprendre en faisant hommage au souvenir de ce travailleur). Or, Guillaume de Machaut, envoyant à une sienne correspondante une ballade, à trois parties remarquez-le, la destine au chant en solo de la dame, ce chant est donc destiné à être accompagné ; et, selon ses préférences, elle peut jouer l'œuvre « sur les orgues, sur cornemuses ou autres instrumens ».

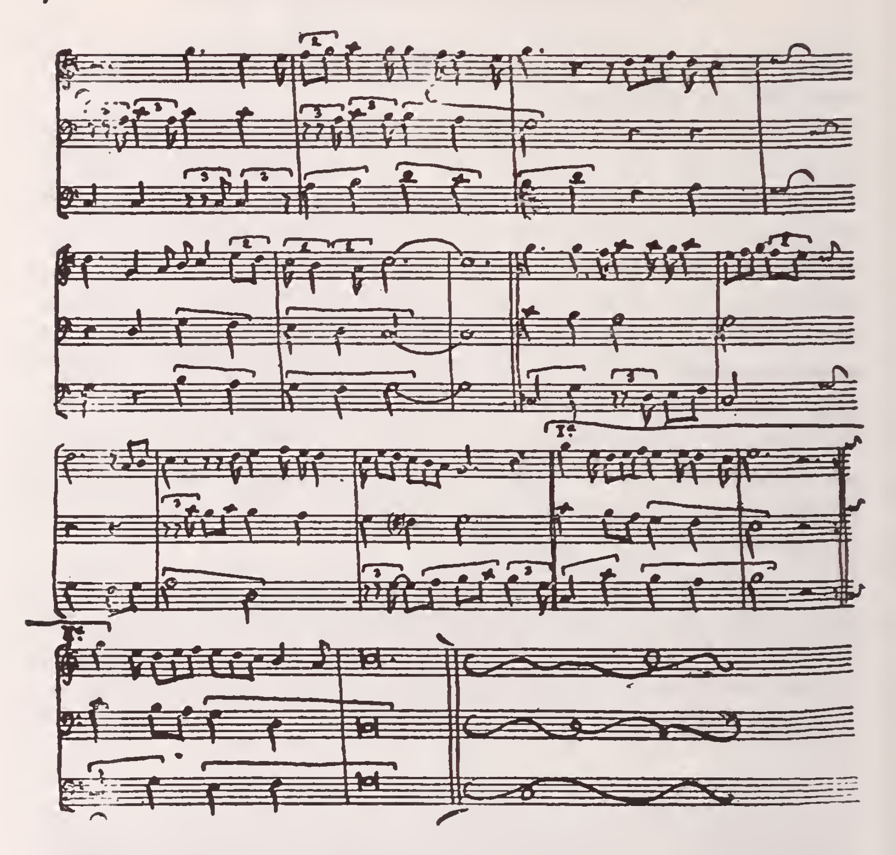
Tout à la fin de la période que j'envisage, l'admirable ballade de Pierre Fontaine, *J'ayme bien celui qui s'en va*, découverte en Espagne et photographiée par cet autre travailleur si regretté, Pierre Aubry, non seulement est écrite suivant les mêmes principes, mais elle ajoute un témoignage direct : pour la première fois à notre connaissance, le compositeur indique quel est l'instrument qui jouera le contreténor : c'est une « trompette » grave, celle qui, à cause de sa forme, fut surnommée « sacqueboute », et dont les peintures de Fra Angelico nous faisaient déjà connaître la forme,

cinquante ans plus tôt, le « trombone » des Italiens, dont le nom a passé dans notre langue.

A l'aide encore d'autres détails, très nombreux, que l'on peut grouper autour des précédents, la conclusion se dégage aisément et nettement : la musique polyphonique du moyen âge, jusqu'au cours du XV[e] siècle, loin d'être exclusivement vocale, offre, au contraire, un nombre considérable d'œuvres destinées à être chantées à une voix seulement ou deux, soutenues et accompagnées d'une, deux, trois, quatre parties instrumentales, le choix des instruments étant toutefois, la plupart du temps, laissé aux interprètes. Mais, pour un spécialiste moderne de cette musique, doublé d'un chef de chœur et d'orchestre, la ligne mélodique des diverses parties de ce genre est souvent assez nette dans ses formes pour que l'on puisse discerner sans difficulté la famille instrumentale qui fera le mieux ressortir ces contours.

La chanson : *Alarme, alarme,* de Grimache, que j'ai choisie pour illustrer ce thème, présente en même temps l'intérêt d'être une des plus anciennes œuvres de musique descriptive. Aux paroles amoureuses, elle est néanmoins basée sur ces motifs évidemment d'origine militaire :





Or, nous retrouvons ces motifs, plus d'un siècle après, sous la plume de Jannequin, dans la célèbre *Bataille*, et, plus tard encore, dans les batteries de l' « Orchésographie » de Th. Arbeau. *Alarme, alarme* est contenue dans le mss. de Chantilly, 1047, f° 55' et dans le mss. du fonds « nouvelles acquisitions françaises » 6771, f° 69, de la Bibliothèque Nationale (ancien mss. Reina), mêlé de copies italiennes et de copies françaises.

Plusieurs des pièces de nos vieux maîtres de cette époque sont, en effet, conservées dans des manuscrits d'écriture italienne, sans que, nécessairement, ils soient originaires d'Italie. Car, si les cours prin-

cières de ce pays étaient sensibles aux beautés de l'art français et belge, nombre de virtuoses italiens faisaient partie de nos chapelles françaises, dès le cours du XIVe siècle.

L'auteur, Grimache, n'est connu que par ses œuvres, contenues dans les mêmes copies[1]. Savoir :

Les deux mss. déjà cités : Chantilly, et Paris, n. a. f. 6771 ;

celui de Berne, Bongarsiana A 421 (feuillets intercalés) ;

le beau mss. italien de Paris, 568 de la Bibl. Nat. ;

et dans le mss. hélas ! brûlé, en 1870, lors du bombardement de Strasbourg par les Allemands.

Œuvres : *Alarme* (Ch. et Paris, n. a. f.) ;

Dedens mon cuer est pourtrait une ymage (Ch., B.) ;

Des qu'(au) buisson me fut boutez, à 4 parties (Ch.) ;

Si Zephirus — Si Jupiter (Ch., Pit.).

Le chant, partie supérieure, de cette pièce, au rythme vigoureux, a tous les caractères d'une pièce vocale plutôt chorale. Au contraire, les deux parties qualifiées de « tenor » et de « contratenor » correspondent aux signalements, que j'ai donnés plus haut, de parties sans paroles, notées fréquemment en longues ligatures, offrant les caractères instrumentaux. De plus, le mss. de Chantilly, qui n'a cette pièce qu'à deux parties, place à la voix accompagnatrice ces onomatopées absolument décisives : *Tru, tru, tru*, etc. Pour l'exécution de cette pièce, à l'une des conférences du Cercle Universitaire de la Sorbonne, le 21 décembre 1920, j'avais prévu un trombone pour le ténor, deux violoncelles pour le contraténor, des altos pour le chant, doublé à l'octave d'un hautbois et d'une flûte. Enfin, on peut supposer les instruments à cordes pincées ou frappées, — harpe, luth et guitare, échiquier ou clavicorde primitif, annonçant le clavecin qui allait naître.

On trouvera dans le recueil de planches qui accompagne la publication des Actes du Congrès, les trois parties dans la transcription rigoureuse des originaux.

1. Voir Joh. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*. Leipzig, 1904 ; et les observations complémentaires de Ludwig sur le même ouvrage, dans le t. VI des *Sāmmelbande* de l'*I. M. G.*, p. 594 et suiv.

POÉSIES LATINES ET FRANÇAISES MISES EN MUSIQUE

CONSERVÉES DANS UN MANUSCRIT INCONNU DE LA BIBLIOTHÈQUE CAPITULAIRE D'IVRÉE

COMMUNICATION DE M. L'ABBÉ GINO BORGHEZIO
Docteur en Théologie.

Di quanti esplorarono prima di me la preziosa biblioteca capitolare di Ivrea, nessuno ebbe a notare un codice musicale, singolare per il suo repertorio sacro e profano di poesie latine e francesi. Esso sfuggì alle ricerche ed ai catalogi del Peyron, del Bethmann, del Professione, del Contessa, del Bollati [1].

Debbo alla cortesia del can. Garino archivista, ben noto a quanti hanno studiato nella capitolare di Ivrea per la sua paziente gentilezza, l'aver potuto rintracciare e studiare a mio agio questo codice, interessante sotto l'aspetto filologico e musicale, non meno che per la storia dell' influsso della lirica francese sulla coltura italiana.

1. *Notizia dell' Archivio del reverendissimo Capitolo di Ivrea* del cavaliere Amedeo Peyron. Torino, Stamperia reale, 1843; Bethmann, *Reise durch Deutschland und Italien* (1844-46) *Ivrea*, in *Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* del Pertz, IX, 1847, p. 611 sqq., XII, 1874, p. 593; Professione, *Inventario dei mss. della Biblioteca Capitolare di Ivrea*, in *Invent. dei mss. delle bibl. minori d'Italia* del Mazzatinti, vol. IV, Forlì, 1894; *Indice ossia inventario dei cod. mss. membranacei appartenenti al Capitolo Eporediese*, fatto dal cav. Bollati nel 1871 (ms.).

Come nel periodo delle origini la lirica francese aveva avuto vividi influssi su quella italiana [1], così nei secoli XIV-XV aveva trovato un grande simpatico favore [2].

Il codice non ha legatura, nè porta alcun cenno di collocazione di archivio : è pergamenaceo, delle dimensioni di mm. 325 × 225, con 64 carte recanti una numerazione recente, scritto con chiara calligrafia della fine del sec. XIV. Non porta indicazione alcuna di ammanuense, nè nome di possessore : forse vi si troverebbero se non mancassero i primi ed ultimi fogli del codice.

Una nota sbiadita a fol. 38 verso, nel margine superiore pare possa leggersi *vñ* (Vincentius ?) *de laycora* : il nome forse del corista possessore del codice. Non sappiamo quando il manoscritto abbia potuto giungere ad Ivrea : a titolo di mera ipotesi si potrebbe credere che vi fosse portato da uno dei cantori della cappella ducale che dalla duchessa Jolanda, un secolo dopo la presunta epoca della compilazione del codice, vennero caldamente raccomandati, e si trattava di veri ordini al capitolo eporediese, affinchè venissero provveduti di prebenda canonicale.

Tutte le poesie ed i brani liturgici o profani del codice sono corredati di notazione musicale quadrata su pentagramma.

L'epoca della compilazione del repertorio credo si possa fissare con qualche probabilità, osservando il contenuto di alcune poesie : ritengo che a Filippo VI re di Francia sia rivolta l'esortazione del carme primo, benchè l'inizio parli di un Filippo VII : « ... *O Philippe, Franci qui generis, rex Francorum septimus diceris* ». Al figlio di Filippo VI di Valois (1328-1350), cioè a Giovanni II il Buono, sarebbe, a mio avviso, indirizzata l'esortazione del carme secondo : « *O bone dux indolis optime, motus primos Johannes reprime* ». Ad un loro contemporaneo, a Clemente VI, Pietro Roger di Limoges, benedettino, eletto papa il 7 maggio 1342 e

1. Alfredo Jeanroy, *La lirica francese in Italia nel periodo delle origini*. Firenze, Sansoni, 1897.
2. Giulio Bertoni, *Poesie musicali francesi nel cod. estense latino n.* 568 in *Archivum romanicum*, I, I, Ginevra, 1917, p. 21.

morto il 6 dicembre 1352, sono dedicati i carmi elogiativi cui ho dato il numero LXXIII : « Petre clemens tam re quam nomine » e LXXIIII : « Lugentium siccentur oculi, plaudant senes, exultent parvuli ». I carmi storici ci portano precisamente alla metà del secolo XIV. Un' altra conferma alla mia ipotesi si potrebbe trovare in un accenno del carme XXXII :

Apollinis eclipsatur
numquam lux cum peragatur
signorum ministerio [1].

È l'elogio curioso di dodici musici, alcuni ben noti alla storia ed altri più oscuri : accanto a Johannes de Muris [2], a Philippus de Vitriaco [3], ad Egidius de Morino [4], a Guilhermus de Mascandio [5], altri otto minori, Henricus Helene, Dionisius, Regaudus de Tirammonte, Robertus de Palatio, Arnaldus Martini, Petrus de Burgis, Gaufridus de Barilio e Gayrinus, un gruppo di musici, per l'autore del nostro carme, insigni,

bis sex quibus armonica
fulget arte basilica
musicorum collegio...
vox quorum mundi climata
penetrat...

Uno di essi, Guglielmo di Machau (o di Machaut), nato verso il 1284, fu segretario del re Giovanni il Buono fin da quando era

1. L'importanza di queste testo fu già rilevata da Johannes Wolf in *Geschichte der Mensuralnotation von* 1250-1460 *nach den theoretischen und praktischen Quellen*. Leipzig, 1904, I, 387 in nota : « Dieser Text ist musikgeschichtlich von Wichtigkeit, als in ihm eine Reihe von Meistern des 14. Jahrhunderts aufgezählt sind ».

2. Hierschfeld, *Joh. de Muris*. Leipzig, 1884 ; Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*. Leipzig, 1898 e Wolf, *Geschichte..., passim* ; Fétis, *Biographie des musiciens*. VI, 265.

3. Fétis, *op. cit.*, VII, 32. Cf. Tarbé, *Les œuvres de Philippe de Vitry*. Reims, 1850 ; Wolf, *Geschichte..., passim*.

4. Fétis, *op. cit.*, III, 118 e Wolf, *Geschichte...*, I, 90, 100, 291.

5. Fétis, *op. cit.*, IV, 158.

ancora duca di Normandia, lo fu durante il suo regno e sotto il successore Carlo V [1] : anche questa indicazione ci porta così con qualche probabilità al 1350 come epoca di compilazione del repertorio : come pure ci porta a questo tempo l'accenno a Filippo di Vitry che fu segretario di Filippo VI di Valois. Repertorio, come già si è potuto osservare, curioso e vario, che va dai brani liturgici alla satira politica, appartenuto ad un corista che sapeva a tempo e luogo compartire le sue canore occupazioni tra la chiesa ed il salotto.

Alcune poesie francesi (n. CI, LV, LXX, XXXVII) hanno rapporto al ciclo pastorale ben noto di *Robin et Marion*, ciclo diffuso anche in Italia come ce ne fa fede il famoso codice magliabecchiano [2], del principio del sec. XV, prova evidente dei buoni rapporti tra la lirica francese e l'italiana [3].

Si ricordi ad esempio il curioso *rondel* (n. 22 dell' ed. Meyer) :

Alla claretta fontana
Robin m'ama !
Si 'n enchontrai une dama.
Robin turulura
Robin m'ama !...

Gautier, Marotelle, Peironelle, ricordàti nel brano n. LXX son

1. Su Guglielmo di Machaut, vedi bibliografia in Wolf, *Geschichte...*, I, 153. Parecchie delle poesie francesi del mss. di Ivrea sono del Machaut. Cfr. anche Ernest Hoepffner, *Œuvres de Guillaume de Machaut*, 2 vol., Paris, 1908 et 1911 ; Prosper Tarbé, *Les œuvres de Guillaume de Machaut*, t. III, della *Collection des poètes de Champagne antérieurs au XVIe siècle*, 1849.

2. Ne trasse dapprima alcune poesie il Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, Pisa 1871. Le poesie francesi sono state edite e studiate : Austin Stikney, *Chansons françaises tirées d'un manuscrit de Florence*, in *Romania*, t. VIII, pp. 73-92 ; Rudolf A. Meyer, *Französische Lieder aus der florentiner Handschrift Strozzi-Magliabecchiana* Cl VII 1040, Beihefte 8 alla *Zeitschrift f. roman. Philologie*, Halle a. S., 1907.

3. Basta scorrere le tavole dei codici esaminati dal Wolf per vedere quante poesie francesi siano frammiste alle italiane ed alle latine.

precisamente i personaggi del *Jeu de Robin et Marion* [1], i rustici amanti così frequentemente cantati nelle pastorelle del sec. XIII [2].

I tipici eroi di Adam de la Halle sono delle figure tradizionali, il loro ricordo si estende per un tempo ed un territorio assai vasto anche fuori della Francia.

La maggior parte delle poesie francesi svolgono triti argomenti di amore, una sola si rifeiisce alla Vergine Santissima (n. XLVIII),

A Vous, Vierge de doucour
que iaour
vueil servir dore en avant
et toute autre fole amour
sans demour
laissier de volunté grant...

la quale è precisamente la parafrasi della poesia latina che le sta di fronte (n. XLIX) :

1. Si veda Henry Guy, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle.* Paris, Hachette, 1898.

All' edizione del *Jeu* in Monmerqué et Michel, *Théâtre français au moyen âge* Paris, 1839, fa seguito (p. 31 sqq.) un *Choix de motets et de pastourelles du XIII*e *siècle, dont le sujet roule sur les amours de Robin et Marion,* ma non vi trovo i brevi carmi del mss. eporediese.

2. La ricerca ha dato risultati negativi anche per l'ampia raccolta del Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastorellen,* 1870. Fino ad ora mi troverei dinnanzi ad una serie considerevole di « unica » nonostante l'esame dei repertorii e collezioni ben note : G. Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français,* 1884 ; A. Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français au moyen âge,* 1918 ; A. Jeanroy e A. Langfors, *Chansons inédites tirées du manuscrit* 1591 *de la Bibliothèque Nationale,* in *Romania,* XLIV, 1915 ; Id., *Chansons... du ms. français* 24406..., in *Romania,* XLV, 1918-19 ; Id., *Chansons du ms.* 846..., in *Archivum romanicum,* II, 1918 ; Langfors-Meyer, *Les incipit des poèmes français antérieurs au XVI*e *siècle* ; Wolf, *Geschichte der mensural Notation von* 1250-1460 ; G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII*e *et XIII*e *siècles,* 1881-83 ; Id., *Rondeaux et autres poésies du XV*e *siècle,* Société des anciens textes français ; G. Paris, *Chansons du XV*e *siècle,* ivi. Poche poesie francesi sono altrimenti note : a suo luogo ho notato, nella tavola, i riferimenti ad altri manoscritti ed edizioni.

L'incipit del n. LXXXIV, *Se ie chant mais que ne suelh,* è identico a quello della ballata contenuta nel cod. d'Oxford, Bodleiana, Douce, 308, ma poi diversificano gli altri versi. La stessa cosa si dica per i nn. XXV e LXXXIII, *Talent m'a pris de chanter.* Cf. il cod. cit., V, 184 (ed. Steffens in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen,* XCIX, 1897). Il n. LI, *Faus semblans m'a deceu* è diverso da quello che è in Wolf, *Geschichte...,* III, 27.

Ad Te, Virgo, clamitans venio :
Dei mater, ad Te confugio,
cui servire penitus cupio,
toto corde, affectu nimio.

Uno dei brani dedicati a Robin e Marion è un *virelai*[1], il n. XXXVII ; gli altri hanno le più svariate forme metriche.

Più ricchi assai per la loro varietà di contenuto sono i carmi latini, l'interpretazione di quali non è sempre facile, per ragione della scorrettezza che in tutto il codice, e nelle poesie latine sopratutto, abbonda. Il repertorio sacro, liturgico, comprende tutte le parti dell' ordinario della messa, il *Kyrie*, il *Credo*, il *Gloria*, il *Sanctus*, il *Benedictus* ; la mancanza dell' *Agnus Dei* si spiega facilmente con lo strappo degli ultimi fogli del codice. Alcuni di questi brani liturgici sono arricchiti di *tropi*, interessanti per la storia della letteratura liturgica, essendo in parte sconosciuti ed inediti[2].

Tali il *Kyrie sol iustitie* (XCIII e CII), il *Sanctus sanans fragilia* (CV), il *Benedictus qui venit... osanna tuos* (CVII), *Benedictus es iugiter* (CVII). Varii inni e sequenze mancano all' ampio elenco dato dal Chevalier nel suo *Repertorium hymnologicum* ; rivolti alla Vergine, *Rosa sine culpe spina / per quem patet lex divina* (XXX), *Nazarena, que decora / bonitate...* (XXXV), *Almifonis melos cum vocibus / mater Christi cum multiplicibus...* (XXVII) ; rivolti a santi, a san. Quintino, *Martirum gemina latria* (XXVI) e *Diligenter inquiramus / Quintini preconia*(XXVII)[3], a san Giovanni Battista, *Basis prebens firmamentum* (LXXV), *Illibatus seclinasti* (LXXVII), a san Giovanni evangelista, *Jaspis virens flore*

1. Cf. Hoepffner E., *Virelais et ballades dans le Chansonnier d'Oxford* (*Douce* 308) in *Archivum romanicum*, IV, 1., Genève, 1920.
2. Sui *Kyrie* con tropi vedi Y. Delaporte, *Les chants de l'Ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains*, in *Revue Grégorienne*, VI. Paris, 1921. Per la storia della letteratura liturgica giovano assai le publicazioni della *Bibliothèque liturgique* del Chevalier, sopratutto il vol. I, *Poésie liturgique du moyen âge, Rythme et histoire*, 1893.
3. Questi due inni si trovano nel codice 22546, fondo francese, della Bibl. nazionale di Parigi (contenente le opere di Guglielmo di Machaut) a fol. 120 b ; cf. Wolf, *Geschichte...*, I, 160.

virgineo (LXXVI), *Rectis gemmas divino munere* (LXXVIII), a Dio, *Clemens Deus artifex tota clementia* (LXIX), od in forma di professione di fede, *Tuba sacre fidei* (XL)...

Contrastano invece singolarmente a questi carmi pii altre poesie nelle quali il poeta ha lasciato testimonianza del suo spirito goliardico, nell' aspirazione alla libertà, *Bona condit cetera / bonum libertatis* (XLV), e *Colla iugo subdere / curias sectari* (XLIV), nella satira pungente contro il denaro, *Quid scire proderit nova et vetera* (XIII), contro il clero ed i potenti, *Rachel plorat filios suos* (XLII) ed *Ha fratres, ha vos domini* (XLIII), nell' invettiva contro un Filippo, *Cum statua Nabucodonosor metallina* (XXXVI) ed un Ugo, *Hugo, Hugo, princeps invidie* (XXXVIII), o contro ignoti uomini politici, *Post missarum solemnia / divina post eulogia* (XVII), *Lanista vipereus* (VII), o contro i versaiuoli *A virtute nominum / quamplures ignari* (XCI) ; il poeta, in genere, purtroppo anche lui facile e pedestre versaiuolo, si esercita pure in qualche poesia amorosa *Vos qui admiramini / virgines si virgini* (XX), *Gratissima virginis species / quam decorat carnis mundicies* (XXII), e nella trattazione di altri varii argomenti, in elogio della musica *Zodiacum signis lustrantibus* (XXXIII), ad istruzione e guida letteraria, *Decens carmen / edere quicumque volentes* (XCII), ad esortazione politica, *Altissonis aptatis viribus* (III), *Post missarum solemnia* (XVII), *Post misse modulamina* (XIX) ; ad esaltazione di case signorili come il carme XVI ad onore di Goffredo di Bouillon e dei fratelli Eustachio e Baldovino.

In attesa di una completa edizione del testo latino francese, e possibilmente anche delle melodie che lo sottolineano, gioverà l'aver presente la tavola del codice. La ricchezza dei brani di questo curioso codice bilingue, che compilato certamente in Francia, come dimostra l'assenza di qualsiasi testo in volgare italiano, emigrò nella vetusta cittadina eporediese, è tale da giustificare queste prime, purtroppo ancora incomplete notizie, non inutili alla storia dell' immigrazione dell' arte francese in Italia.

TAVOLA DEL CODICE

c. 1*a* ... (quasi completamente svanita ; pare vi si legga un inno liturgico : Sol in acie salus).
c. 1*b*, n. I : O Philippe, Franci qui generis / rex Francorum septimus diceris.
c. 2*a*, n. II : O bone dux indolis optime / motus primos Johannes reprime.
c. 2*b*, n. III : Altissonis aptatis viribus / modulando laxatis viribus.
c. 3*a*, n. IV : In principes qui presunt seculi.
c. 3*b*, n. V : Febus mundo oriens / girans sub ecliptica.
n. VI : Amis tout dous vis revoy, / soulas ne bien au cuer n'auray.
c. 4*a*, n, VII : Lanista vipereus / ibi fundens toxitum.
n. VIII : Cornibus equivocis / pascens inter lilia.
c. 4*b*, n. IX : Impudenter circuivi / solum quod mare terminat.
(Chevalier, *Repert. hymnolog.*, 27974 e 38112 ; ediz, in DREVES, *Pia dictamina, Reimgebete und Leselieder des Mittelalters, Analecta hymnica*, XXXII, 112. Leipzig, 1899, da cod. Palat. Vindob., *olim* campen, 883.
Gastoué A., *Les anciens chants liturgiques des églises d'Apt et du Comtat*, in *Revue de chant grégorien*, XI, 39. Grenoble, 1902-03, da notizia di un codice d'Apt che contiene questo inno alla Vergine).
c. 5*a*, n. X : Virtutibus laudabilis / moribus commendabilis.
(Chevalier, 34675 ;
Dreves, XXXII, 232.
Gastoué, XI, 39, come sopra).
c. 5*b*, n. XI : Abta caro plumis ingenii / desidie harum et studii.
Wolf, *Geschichte...*, I, 330, lo segnala in cod. Chantilly, Musée Condé, 1047, fol. 60. *Ibid.*, I, 336, lo segnala in cod. Modena, Bibl. est., L. 568, fol. 18).
c. 6*a*, n. XII : Flos virginum decus et species / adultere lucis connubio (Come l'antecedente, fol. 61 del cod. Chantilly).
n. XIII : Quid scire proderit nova et vetera,
c. 6*b*, n. XIV : Ida capillorum / matris domini dominorum (Wolf, *Geschichte...*, I, 335, lo segnala in cod. Chantilly, musée Condé, 1047, fol. 61).
n. XV : Quiconques veult d'amor ioir / doit avoir boy esperance (Wolf, *Geschichte...*, I, 248, lo segnala nel cod. Panciatichiano 26 (14, III, 26), fol. 80).
c. 7*a*, n. XVI : Porcio nature / precellentis genit(ur)e (Wolf, *Geschichte...*, I, 333, lo segnala in cod. Chantilly, musée Condé, 1047, fol. 62).
c. 7*b*, n. XVII : Post missarum solemnia / divina post eulogia.
n. XVIII : Comben que loyntemps aye este,
c. 8*a*, n. XIX : Post misse modulamina / post verbi dulci (!) semina.
c. 8*b*, n. XX : Vos qui admiramini / virgines si virgini.
n. XXI : Desier e acoler / qui m'estoit avenue.
c. 9*a*, n. XXII : Gratissima virginis species / quam decorat carnis mundicies

c. 9*b*, n. XXIII : Flos ortus inter lilia / quorum radix est Francia.
(Chevalier, 37421.
Ediz. in. Blume Cl., *Sequentiæ ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*, in *Analec. hymn.*, XLII, 248. Leipzig, 1903, dall' Orat. et sequent. ms. campense anni, 1462, Cod. Darmstadien, 521.
A. S. Ludovico di Tolosa).

c. 10*a*, n. XXIV : Celsa cedrus / ysopus effecta
(Chevalier, 36055 ;
Blume, c. s., XLII, 247.
A. S. Ludovico).
n. XXV, Talent m'a pris de chanter cum fa lo coqut.

c. 10*b*, n. XXVI : Martyrum gemina latria / tiranni crucis impia (contenuto pure nel cod. 22546, fondo francese, della Naz. di Parigi con le opere di Guglielmo di Machaut (come l'antecedente).

c. 11*a*, n. XXVII : Diligenter inquiramus / Quintini preconia. (Cf. Wolf, *Geschichte...*, I, 160).
n. XXVIII : Tant que mon cuer ara dure.

c. 11*b*, n. XXIX : Almifonis melos cum vocibus / mater Xpisti cum multiplicibus.

c. 12*a*, n. XXX : Rosa sine culpe spina / per quam patet lex divina.
n. XXXI : Rose sans perde toutes se pare / nulle ne set doit a vous compareer (cf. nel codice Panciat. citato al n. XV l'inizio : *Rose sans perdre*. Wolf, *Geschichte...*, I, 249).

c. 12*b*, n. XXXII : Apollinis eclipsatur / numquam lux cum peragatur (Wolf, *Geschichte...*, I, 387, lo segnala nel codice ora distrutto dal fuoco della Biblioteca di Strasburgo. Codex cartaceus, M. 222, C. 22. Testo edito in Coussemaker, *Les harmonistes du XIVe siècle*. Parigi, 1869).

c. 13*a*, n. XXXIII : Zodiacum signis lustrantibus / armonia Phebi fulgentibus.

c. 13*b*, n. XXXIV : Zolomina zelus virtutibus / viciorum cui carentibus.

c. 14*a*, n. XXXV : Nazarena que decora / bonitate que fulgora.

c. 14*b*, n. XXXVI : Cum statua Nabucodonosor metallina.
n. XXXVII : Vous dormes, orsus vous dormes. (Wolf, *Geschichte...*, I, 256 segnala l'inizio « orsus vous dormez trop » nel cod. Parigi, Bibl. Naz., fondo ital. 568, fol. 123, e nel cod., Parigi, Bibl. Naz., fondo franc., nouv. acqu. 1771, fol. 78).

c. 15*a*, n. XXXVIII : Hugo, Hugo, princeps invidie / tu cum prima pateas facie.
n. XXXIX : Orsus vous dormez trop, Madame Ioliete (Vedi l'osservazione al n. XXXVII).

c. 15*b*, n. XL : Tuba sacra fidei / proprie dicta Dei.

c. 16*a*, n. XLI : In arboris empiro prospere / virginitas sedet puerpere.

c. 16*b*, n. XLII : Rachel plorat filios suos / Xpisti nuncios.

c. 17*a*, n. XLIII : Ha fratres, ha vos domini.

c. 17*b*, n. XLIV : Colla iugo subdere / curias sectari (Wolf, *Geschichte...*, I, 387 lo segnala nel Codex cartaceus, M. 222, C. 22 della Biblioteca. di Strasburgo, fol. 69).

c. 18*a*, n. XLV : Bona condit cetera / bonum libertatis (come sopra, fol. 70).
c. 18*b*, n. XLVI : Tant a soutille pointure. (Wolf, *Geschichte*..., I, 334, lo segnala in cod. Chantilly, musée Condé, 1047, fol. 71).
c. 19*a*, n. XLVII : Bien pert qu'en moy n'a d'art (Wolf, *Geschichte*..., I, 330, lo segnala in cod. Chantilly, musée Condé, 1047, fol. 72).
c. 19*b*, n. XLVIII : A vous Vierge de doucour
c. 20*a*, n. XLIX : Ad te, Virgo, clamitans venio. (n. L : Amors qui a le poir. motetto di Guglielmo di Machaut. Cf. Wolf, *Geschichte*..., I, 160, che lo segnala nel cod. 22546 della Bibl. Naz. di Parigi, fondo francese, a fol. 116).
c. 21*a*, n. LI : Faus semblans m'a deceu / et tenu en esperans (come al numero antecedente).
n. LII : Fortune fause, perverse / verse m'as en grant martire Wolf, *Geschichte*..., I, 331, lo segnala in cod. Chantilly, musée Condé 1047, fol. 59 (attribuito a Matteo de Sancto Johanne).
c. 21*b*, n. LIII : Se grace n'est a mon maintien contraire.
n. LIV : Cum venerint miseri degentes / ad hostium nostrum succurrite.
c. 22*a*, n. LV : Les l'ormel a la Turelle / chevauchay l'autrier.
n. LVI : Ma se leva, sire Gayrin / li clos sa desclos son iardin.
c. 22*b*, n. LVII : Mon chant em plaint / ma cha[n]son en clamour.
c. 22*a*, n. LVIII : Qui doloreus / ou que s va cogneu.
c. 23*a*, n. LIX : Bieaute emprainte par favour.
c. 23*b*, n. LX : Douce plaisance est d'amer loyalment.
c. 24*a*, n. LXI : Garison selon nature / desiree de sa dolo[u]r.
c. 24*b*, n. LXII : Qui es promesses de fortune se fie (Motetto di Guglielmo di Machaut, cf. Wolf, *Geschichte*..., I, 159, lo segnala nel cod. 22546 della Bibl. Naz. di Parigi, fondo francese, fol. 109).
n. LXIII : Mor vien a moi ie t'en pri.
c. 25*a*, n. LXIV : Hay fortune trop suy loing mis de port (come sopra al n. LXII).
c. 25*b*, n. LXV : Se paour d'umble astinance / po[u]r douce atrenprance.
c. 26*a*, n. LXVI : Diex, tan desir estre ames de m amour.
c. 26*b*, n. LXVII : Ej enseignament de Chaton / le sens qui fu en Salamon (!).
c. 27*a*, n. LXVIII : De tous les biens qu'amours a a donner.
c. 27*b*, *Et in terra pax... Amen.*
c. 28*a*, n. LXIX : Clemens Deus artifex tota clementia
c. 28*a*, n. LXX : Prenes le abre, Peyronelle.
c. 28*b* : *Et in terra... Amen.*
n. LXXI : Princeps ecclesie, pastor ovilis (Chevalier, 15471).
c. 29*a* = c. 36*a* (brani liturgici, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*).
c. 36*b*, n. LXXII : Et in terra pax hominibus bone voluntatis / qui sonitu melodie (Chevalier, 40317.
Ediz. : Gastoué, *Les anciens hauts lithurgiques* XI, 57 ; Bannister-Blume, *Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter*, I. *Tropen zum Ordinarium Missæ*, in *Analec. hymn.*, XLVII, 264. Leipzig, 1905).

c. 37*a* (Intonazioni di versetti del *Gloria*).
c. 37*b*, n. LXXIII : Petre clemens tam re quam nomine.
c. 38*a*, n. LXXIV : Lugentium siccentur oculi.
c. 38*b* = 39*a* : *(Credo)*.
c. 39*b*, n. LXXV : Basis prebens fundamentum.
c. 40*a*, n. LXXVI : Iaspis virens flore virgineo.
c. 40*b*, n. LXXVII : Illibatus seclinasti / natum summe reformasti,
c. 41*a*, n. LXXVIII : Rectis gemmas divino munere.
c. 41*b* = 50*a* : *(Credo, Sanctus, Benedictus)*.
c. 50 *b*, n. LXXIX : Spiritus et alme orphanorum Paraclite.
(Chevalier, 19312. Sono ivi segnati i molti mss. e le edizioni di questo tropo del *Gloria* ; fra le altre, Chevalier, *Poésie traditionnelle de l'Eglise catholique en Occident ou Recueil d'hymnes et de proses usitées au moyen âge et distribuées suivant l'ordre du Bréviaire et du Missel*. Tournai, 1894, Bibliothèque liturgique, II. Cf. anche Wolf, *Geschichte...*, I, 176 e 180).
c. 51*a*, n. LXXX (continuazione del precedente).
c. 51*b*, n. LXXXI : Tres dous compains leves sus.
c. 52*a*, n. LXXXII : Orsus ton tititon... oravant la cornamuse.
n. LXXXIII : Talent m'est pris de chanter cume le coqu.
c. 52*b*, n. LXXXIV : Se ie chant mais que ne suelh.
c. 53*a*, n. LXXXV : Fortune mere a dolour.
c. 53*b*, n. LXXXVI : Kyrie rex angelorum.
(Chevalier, 32907.
Gastoué, *Les anciens chants liturgiques* XI, 38, lo segnala nel cod. di Apt).
c. 54*a*, n. LXXXVII : Xpiste fili Dei patris.
c. 54*b*, n. LXXXVIII : Paraclite qui procedis a Patreque Filio.
(Il n. LXXXVII e l' LXXXVIII sono da considerarsi continuazione del n. LXXXVI).
c. 55*a*, n. LXXXIX : O canenda vulgo per computa / ab eterno Belial dedita.
n. XC : Rex quem metrorum depingit prima figura.
c. 55*b*, n. XCI : A virtute nominum / quam plures ignari.
n. XCII : Decens carmen edere / quicumque volentes.
c. 56*a*, n. XCIII : Kyrie sol iustitie / salus viatorum.
c. 56*b*, n. XCIV : Amer amours est la choison pour quoy.
c. 57*a*, n. XCV : Durement au cuer me blece
c. 57*b*, n. XCVI : Trop ay dure destinee.
c. 58*a*, n. XCVII : Par sauvage / ge retenue.
c. 58*b* e 59*a*, n. XCVIII : Umblemens vous pri merchi.
c. 59*b*, n. XCIX : Amoureuse flour d este.
c. 60*a*, n. C : En le stat d'amer tristour.
c. 60*b*, b. CI : Clap, clap par un matin / s'en aloit Robin,
c. 61*a*, n. CII : Kyrie sol iustitie,
c. 61*b*, n. CIII : Je comence ma chancon

c. 62*a*, n. CIV : Tie seray li segons, ales vous, ales vous.
c. 62 *(Sanctus)*
c. 63*a*, n. CV : Sanctus sanans fragilia / Pater patrator seculi.
c. 63*b*, n. CVI : Benedictus qui venit / ... osanna tuos.
c. 64*a*, n. CVII : Benedictus est iugiter / qui venit salvare.
c. 64*b* *(Credo)* [1].

1. Per i nn. XII, XIV, XVI, XLVI e XLVII si veda a pag. 612 della recensione di Friedrich Ludwig alla *Geschichte* del Wolf in *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, VI, 1904-1905 ; a pag. 599 per i nn. LXII e XXXI ; a pag. 618 per il n. XI ; a pag. 618 per il n. XIV. Nella stessa rivista, VII, 1905-1906, pag. 121 e sgg., il Wolf risponde alle osservazioni del Ludwig. Per i nn. XI, XII, XIV cfr Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 14 Jahrhunderts* in *Sammelbände* cit., IV, 1902-1904, p. 28; e per le opere di G. de Machaut a p. 37.

LES JOUEURS DE FLUTE AVIGNONNAIS AU SERVICE DE LA RÉPUBLIQUE DE SIENNE AU XVe SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. LUIGI BONELLI

Queste che io presento non sono che brevi e curiose notizie di storia musicale conservate nell' archivio senese, miniera richissima di documenti d'ogni genere che il mondo degli studiosi deve, in gran parte, a quel grande resuscitatore e ordinatore di memorie ch'è il Comm. Alessandro Lisini.

Queste notizie riguardano dei semplici e oscuri suonatori del quindicesimo secolo, — ma, come dice in un suo prezioso studio, un geniale critico francese ch'è anche nostro amabilissimo ospite d'oggidì, il signor Henry Prunières, — « bisogna rendersi conto dell' interesse che presentano le ricerche relative agli aggruppamenti corporativi dei « musici » (traduco « musiciens » con una bella e schietta parola senese) e della parte considerevole sostenuta da loro sull' orientazione e nell' evoluzione dell' arte ». Si deve in parte a quegli oscuri istrumentisti se il gusto musicale à potuto vivere e svilupparsi, anche fuori degli ambienti ecclesiastici, dando luogo — appena qualche secolo dopo — alla mirabile fioritura di musiche civili che ci à donato, in breve, un patrimonio di sensazioni così dovizioso e così caro all' anima nostra avida d'armonie.

L'Italia, terra dei canti, è sempre stata, sino ai giorni nostri, la grande esportatrice di valori musicali, dai più alti, nella scala

del genio, a quelli più umili della esecuzione e della virtuosità. Sempre, dove si trova un corpo musicale, gli italiani sono in maggioranza e i nostri cantori, i nostri suonatori, compositori ed esecutori ad un tempo, dal medio evo all' ottocento, invadono le corti d'Europa ; giacchè corti e signorie furono, per lungo volger d'anni, gli unici rifugi di quel genere di lusso ch' è l'arte e la musica in special modo.

È assai curioso, dunque, il notare che la Magnifica Signoria della Repubblica di Siena — la quale aveva, come ogni altra, il suo corpo di musici, composto in gran parte di *pifferi* o *piffari* — nel bel mezzo del 1400, all' epoca del suo splendore più vivo, sentiva il bisogno di chiamare al suo servizio, con molta e zelante premura, una formazione bandistica francese.

Sono i documenti relativi a questi suonatori, ch' erano precisamente d'Avignone, che desidero far conoscere ai congressisti, nella speranza che riescano di qualche utilità agli studi storici dell' arte musicale.

Il primo è, senza dubbio, il più importante. Esso si trova nel *Copialettere di Concistoro* e riproduce la missiva della Signoria senese al capo del gruppo di strumentisti francesi, un certo *Gatino* o *Garino di Francia*. Esso è datato 30 Giugno 1446 e dice :

1446. Giugno 30.

Magistro Gatino de Francia, habitatori Avinioni, scriptum est in hac forma : videlicet.

Dilecto nostro, havuta informatione delle vostre virtù e di quanto, nella maestria di suonare piffare, mirabilmente siate dotato, desiderosi di avervi alli servitii nostri, vi abiamo electo et indotto con la Comunità nostra insieme con due altri piffari buoni e sufficenti maestri, che con voi menerete et uno trombono, a vita di ciascuno di voi, con quello salario che appare per mano del notario nostro di concistorio ; per la quale chosa volendo intendere d'essere alli servigi nostri ; prendiate con voi due buoni pifferi et uno trombono et quanto più presto potete, vi conferiate quà, a Siena, dinanzi a noi et sarete ben veduti et begninamente trattati da noi, in forma che vi potrete grandemente lodare della Comunità nostra.

Gli altri documenti vanno dal decembre del 1446 al Giugno successivo e seguono i musici francesi nel loro servizio prestato alla Repubblica, dando notizia di ciacuno di loro, delle specialità che esercitavano e del salario che percepivano. Una deliberazione di Consistoro ci rivela che Gatino di Francia, accettando l'invito, intraprese con suoi compagni, dal luglio al dicembre, il lungo viaggio da Avignone a Siena e gli furono rimborsate le spese.

(1446). Die veneris. VIIII. decembris.

Magnifici domini et capitaneus populi deliberaverunt ect.

Ac etiam cum ipsis ordinibus decreverunt quod *Dominus Camerarius* solvat magistro Carino et sotiis de Francia, novis piffaris palatii, lib. quatraginta denariorum, sine detentione cabelle, quas decreverunt eis dari debere pro expensio factis in itinere cum eis fuerit scriptum quod Comune nostrum uteretur erga eos discretione. (*Concistoro. Deliberazioni*, vol. 485, c. 30.)

Nell' aprile del 1447 il Consistoro deliberava :

Ferrino di Francia, 1447.

Et detis et solvatis magistro Iohanni tromboni, magistro Piero, naccarino, Ferrino de Francia, piffaro nostri palatii, salarium eis et cuilibet eorum debitorum, secundum formam eorum stantiamentum pro tempore duorum mensium, videlicet martii predicti et aprelis presentis, quobus bene et sollicite servierunt et serviunt nobis et nostro palatio. Et quod sic detis et solvatis sine vestro preiudicio aut dampno : fuit per nos concorditer et Vexilliferos magistros deliberatum. In Consistorio die 24. aprelis 1447 indictione. X. (*Concistoro. Deliberazioni*, vol. 487, c. 64.)

Ferrino, piffaro, era dunque uno dei due compagni di Garino e quel Giovanni trombone — molto probabilmente — il quarto strumentista richiesto, nella sua lettera, dalla Signoria.

Nel decembre dello stesso anno, nel volume 315 della *Biccherna*, che funzionava da Ministero del Tesoro, si legge :

Garino di Francia, 1447 (decembre 31.)

A maestro Gharino da Vignione e chompagni pifari del palazo lire quaranta. sol. D. lire. XL. sol. D. (*Biccherna*, vol. 315, c. 17.)

E possiamo, per analogia con altri salari supporre che quella cifra rappresenti la paga di un mese.

Ancora, nel volume seguente, 316 della *Biccherna*, si legge :

Lorenzo di Francia, 1447.

E più a dì detto (30.*giugno*). lire diciotto sol. D. paghamo a Lorenzo di Giovanni di Francia pifaro di nostro chomuno, è quali sono per suo salario di uno mese e mezo, cioè a dì X. di magio finito a dì ultimo di giugnio, e quali paghamo per poliza di Chonciestoro di mano di ser Petro Benardegli lire XVIII. sol. D. (*Biccherna*, vol. 316, c. 46t).

Ecco, dunque, l'altro compagno di Garino che, con lui e con Ferrino, formava il terzetto di piffari inchiesto.

I due documenti che seguono riguardano altri due strumentisti francesi chiamati, evidentemente, in seguito, dalla Signoria di Siena : Germano e Piero di Francia.

Germano di Francia, 1447.

Et detis et solvatis Germano de Francia, piffaro nostri palatii, salarium sibi debitum pro sex diebus quibus servivit nostro palatio, quando redivit de Francia priusquam reconductus esset pro rato secundum formam sui stantiamenti, videlicet ad rationem florenorum quatuor auri pro quolibet mense. Et quod sic detis et solvetis sine vestro preiudicio aut damno ; fuit per nos Vexilliferos magistros et alios Ordines civitatis solemniter deliberatum. Datum die XXVIIII julii (*Concistoro Delib.*, vol. 489, c. 44t).

Tra i cosi detti Pifferi di Consistoro si notano in quel tempo Giovanni da Colonia, contralto, e Arrigo da Venesia, tenorista. Una deliberazione di Concistoro in data 20 Luglis 1445, riguarda quest' ultimo e dice :

« Si licenzia e si prende agli stipendi Stefano di Piero di Francia a suonare la Piffara ».

Il secondo documento à speciale importanza par la storia di quelle formazioni musicali civili del secolo decimoquinto, le quali, al servizio delle *Signorie* italiane, dovevano compiere un vero e proprio ufficio pubblico. Esse non sono state ancora sufficentemente studiate. Si vede, intanto, che comprendevano dei cantori. —

Servivano essi per la Cappella di Palazzo ? — E soltanto per essa ?

D'altra parte, come si poteva rimpiazzare un tenorista con un piffero ?

Ecco domande a cui sarebbe interessante rispondere.

In quanto alla singolarità di essersi valsi i signori Senesi di musici d'oltrealpe, più che al fatto — accennato del Signor Prunières, nello studio surriferito — di una specie di emigrazione verso le capitali italiane dei musici francesi che non trovavano più luogo nella patria loro impoverita dalle guerre, mi pare riferirsi alla speciale valentia dei suonatori d'Avignone, giacchè Mastro Garino, lungi dall' offrirsi, venne richiesto e con molto calore. Che ad Avignone vi fosse una speciale e celebrata scuola di *pifferi* è certo : essa vi fiorí, senza dubbio, durante la permanenza nella città provenzale della corte pontificia.

Sulla prima « banda » o fanfara governativa dello stato senese, à scritto uno studio brillante e interessantissimo la Professoressa Cellesi di Siena e a quello rimando che sia vago di approfondirsi in questa materia. Aggiungo che ò studiato io stesso — sotto la guida del Comm. Lisini — lunghe liste di suonatori radunati per speciali feste e che si chiamavano da ogni città limitrofa e anche lontana, raggiungendo la cifra di un centinaio tra *pifferi, trombetti, suonatori di tuba, tamburini, naccarini...*, etc., ai quali si mescolavano cantori, giocoleri e saltimbanchi.

Da quali leggi era regolata questa enorme bizzarra accozzaglia di elementi sonori ?

Non accavalliamo gli interrogativi e limitiamoci a ricordare, per nobilitare i nostri virtuosi di piffero, che lo stesso Benvenuto Cellini fu *piffero* della Signoria fiorentina, eccellendo in quell' arte, come egli stesso ci racconta scherzevolmente più volte ; e che Frescobaldi medesimo non sdegnò, illuminando col suo vivo genio l'aurora della musica moderna, di riprodurre nella sua famosa *Battaglia* le arie e gli squilli che — quasi senza dubbio — i *pifferi* e i *trombetti* a servizio delle Signorie suonavano da tempo nelle parate militari e nelle evenienze guerresche.

JOSQUIN DES PRÉS
À LA COLLÉGIALE DE SAINT-QUENTIN

COMMUNICATION DE M. FÉLIX RAUGEL
Maître de chapelle de l'église Saint-Eustache (Paris).

Josquin des Prés trépassa l'an 1521, le 27 août, dans la petite ville de Condé-sur-Escaut, où il avait pris sa retraite avec le titre de « Prévôt » ou « Doyen » des Chanoines de la collégiale Notre-Dame. On sait qu'avant de se fixer définitivement à Condé, l'illustre musicien avait été nommé par le roi François Ier à une prébende vacante à la collégiale de Saint-Quentin ; on ignore encore, malheureusement, la date précise à laquelle Josquin vint prendre possession de son canonicat ; ce dût être sans doute peu après l'an 1516 ; il put donc retrouver, au chœur de cette insigne église, son condisciple de jadis de l'école d'Ockeghem, Loyset Compère, chanoine et chancelier de la collégiale, et son élève Jean Mouton, également chanoine, qui devait suivre de bien près son maître dans la tombe, puisqu'il mourut le 31 octobre 1522 [1].

A l'occasion du quatrième centenaire de celui qu'on appela, à si juste titre et si longtemps, le « Prince des Musiciens », on voudrait grouper ici les quelques textes authentiques, où il est fait mention de son activité artistique en cette admirable basilique, si sauvagement mutilée au cours de la guerre, mais qui garde encore fièrement tant de glorieux souvenirs d'héroïsme, d'art et de foi.

1. Tous deux furent inhumés dans la collégiale de Saint-Quentin.

La principale source de renseignements, que l'on voudrait moins brefs et plus précis, sur les séjours de Josquin à la maîtrise de la capitale du Vermandois, se trouve dans les ouvrages du chanoine Claude Hémeré, né à Saint-Quentin vers 1580, et qui mourut à Paris, en 1650, après avoir été l'ami et le bibliothécaire du cardinal de Richelieu. Hémeré, qui publia une histoire de la Collégiale picarde, et une table chronologique des chanoines et des principaux dignitaires qui en illustrèrent le chapitre [1], a pu recourir à des actes authentiques et des registres anciens aujourd'hui disparus ; c'est donc un témoin des plus sérieux, dont l'autorité a toujours été, d'ailleurs, reconnue par les historiens qui travaillèrent après lui.

Louis-Paul Colliette et Quentin Delafons, au XVIII[e] siècle, ne firent guère que le continuer et, pour ce qui concernait les siècles passés, le recopier ou le traduire [2].

Colliette, par exemple, cite purement et simplement Hémeré, quand il rappelle à quel point de perfection la musique avait été portée, au chœur de la collégiale, pendant le cours du XVI[e] siècle :

Louis XII aimoit passionnément la musique et avoit toujours à sa cour une grande suite de belles voix ; il les salarioit par des bénéfices. Il est le Prince qui ait le plus rempli l'église de Saint-Quentin de musiciens et de chantres de sa chapelle. Avant lui, les prébendes ne s'en donnoient communément qu'aux aumôniers et autres officiers ecclésiastiques de la Maison Royale. De la maîtrise sortirent d'habiles maîtres... [3]

1. Claude Hémeré, *Augusta Viromanduorum vindicata et illustrata duobus libris...*, Paris, 1643. — *Tabella chronologica decanorum, custodum canonicorumque regalis ecclesiæ S. Quintini*. Lutetiæ Parisiorum, 1633.

2. Colliette, *Mémoires pour servir à l'histoire de la province du Vermandois*. Cambrai, 1771-1773, t. III, p. 148. Le travail de Quentin Delafons, resté manuscrit, était, avant la guerre, conservé à la bibliothèque municipale de Saint-Quentin.

3. *Mémoires*, t. III, p. 148. Et Hémeré dit, p 337 de son *Augusta...* : « Oblectatsu Ludovicus musica vocum consonantia, cantores palatinos primus in præbendas Sanquintinenses introduxit, quas Reges præcedentes in solos ellemosynaris, summularios et alios officiales capellæ suæ, raro in cantores contulerunt. Itaque, ab ævo præsertim Ludovici 12[1], et Canonicos et scholæ cantus præfectos habuimus musicæ peritissimos : Josquinum a Pratis, Carolum de Villari, Frumentinum, Ludovicum Compatrem, Bornouillæum et c. scriptis suis notos posteritati ».

C'est par Hémeré que nous savons que Josquin fit ses premières études à la maîtrise de Saint-Quentin ; malheureusement, le savant auteur ne fixe aucune date. On lit à la page 161 de sa *Table chronologique des chanoines et des principaux dignitaires* :

Josquinus a Pratis, can. S. Q.
Fuit ille cantandi arte clarissimus. Infantulus cantor in choro S. Quintini, tum ibidem musicæ præfectus, postremo magister symphoniæ Regiæ.

Rappelons encore que le mss. 463 de la bibliothèque de Saint-Gall surnomme Josquin *Veromanduus* ; et qu'en souvenir, sans aucun doute, du séjour du maître à la collégiale, et aussi peut-être, eu égard à la célébrité de l'œuvre qui se trouvait, disait Glaréan en 1547, « entre toutes les mains », deux chanoines de Saint-Quentin, l'écolâtre Charlet et N. Cappet, firent chacun, vers 1550, une fondation à perpétuité, pour l'exécution du *Stabat Mater* à cinq voix, composé par Josquin dès avant 1480, au temps où il vivait en Italie.

Ce noble et émouvant poème, que Glaréan proposait comme un modèle d'élégante écriture à cinq parties « dans le mode ionique », devait, d'après la volonté des fondateurs, être chanté chaque Vendredi saint, dans la grande nef, et chaque sixième férie de carême [1], dans cette chapelle de Notre Dame de Lorette auprès de laquelle reposaient Loyset Compère et Jean Mouton. C'est ainsi que fut perpétué, jusqu'à la fin de l'ancien Régime, à la collégiale de Saint-Quentin, le souvenir du petit enfant de chœur, devenu le maître incomparable dont l'art domina l'Europe entière pendant plus d'un demi-siècle.

1. Hémeré, *ouv. cité.*, p. 358, cite les principales fondations faites à la collégiale depuis 1550 jusqu'à 1597 : « Sacri rythmi *Stabat Mater* in pervigilio Paschalis notis musicis Josquini à Pratis in Ecclesiæ navi, sub vesperam decantandi. Charleto scholastico instituente. Ejusdem rythmi musice item concinendi, feria quâque sexta. quadragesimali, in sacello Laurentano per N. Cappetum canonicum ». — Sur le *Stabat Mater* de Josquin des Prés, voir le bel article de M. Brenet : *Tribune de Saint-Gervais,* t. XVIII, p. 289 et t. XIX, p. 1 et suiv.

SUR LA NOTATION DE RYTHMES COMPLEXES DANS DEUX IMPRIMÉS DU XVI[e] SIÈCLE

COMMUNICATION DE M. EDOUARD BERNOULLI
Professeur à l'Université de Zurich.

Qu'il me soit permis d'attirer pour un moment votre attention sur deux imprimés contemporains, entièrement différents pour ce qui regarde leur contenu, mais tous les deux appartenant au premier quart du XVI[e] siècle.

Robert Eitner, dans sa *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des* 16. *und* 17. *Jahrhunderts*, Berlin, 1877, cite à la page 14 le livret du ténor, c'est-à-dire de la voix principale, d'une collection de chansons, qui s'intitule : 75 *hübscher lieder myt Discant Alt Bas. vn Tenor. lustick zu syngen. Auch etlich zu fleiten schwegelen vn anderen musikalisch Instrumenten artlichen zu gebrauchen.*

Il n'y a pas de date exacte d'impression. Eitner suppose 1519 et il ajoute : « Die Angabe des Jahres ist mutmasslich. Die Herstellung ist in Holzschnitt gescheben. Die Noten sind plump. »

La Biographie générale allemande *(Allgemeine deutsche Biographie)* ne sait que rendre compte de ce que l'imprimeur, nommé Arnt von Aich, vivait à Cologne et que ses imprimés sont des années 1514 à 1536. Eitner n'avait connaissance que du seul livret de Ténor que possède la bibliothèque de Berlin : « Einziges

bis jetzt bekanntes Exemplar auf der kgl. Bibliothek in Berlin ». Je suis heureusement en état de faire connaître que la Bibliothèque de l'université de Bâle possède un exemplaire complet des quatre parties. Cet exemplaire restera unique comme collection entière. C'est un ouvrage assez négligemment imprimé. Il fourmille de fautes et sa typographie manque souvent de clarté, défaut constaté déjà par les contemporains. De vieilles corrections manuscrites, parfois très étendues, le prouvent.

Immédiatement après l'impression d'Arnt von Aich, Eitner mentionne le *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant, sex quinque et quatuor vocum.*

> 1 Buch in gross Folio, Stimmen gegenüber gedruckt in sogenannten Pfundnoten ; Holzschnitt. Rückseite des Titelblattes, der Index. 2tes Blatt, Wappen des Cardinal-Erzbischofs zu Salzburg, Matthæus Lang ; Rückseite desselben Blattes, Dedication an denselben Cardinal von « Sigismundus Grimmius medicus et Marcus Wyrsungus ». 3tes Blatt mit 1 gezeichnet, beginnen auf der Rückseite die Gesänge und gehen bis Blatt 271. Die Grösse der Blätter ist 44 1/2 cm. Höhe, und 28 1/2 cm. Breite. Blatt 271, enthält ein Nachwort und ist überschrieben Chunradus Peutinger Augustanus « Jurisconsultus Candido lectori salutem ». Unterzeichnet : « Ex ædibus nostris V. Kal's Novebris. Anno salutis M.D.XX ». Letztes Blatt : ein Canon von L. S. (Ludwig Senfl), umgeben von einer breiten Arabeske, welche, die Wappen von Grimmius und Wyrsung und die Jahreszahl MD.XX enthält.

Eitner ne manque pas d'observer que l'épilogue apprend au lecteur que Senfl était le rédacteur de cette œuvre splendide d'impression et que Grimm et Wyrsung en supportaient les frais. Ils possédaient une imprimerie à Augsbourg.

L'ouvrage, du reste, est décrit dans la revue *Cäcilia*, t. 25, p. 277. Plusieurs bibliothèques allemandes en possèdent des exemplaires ; il s'en trouve de plus une copie faite par Perne, à Bruxelles.

J'ai eu la chance de pouvoir consulter un exemplaire jusqu'ici inconnu, celui de la bibliothèque du couvent d'Einsiedeln, en Suisse. Cela m'a engagé à mettre en partition le tout, et j'ai fait de même pour le recueil d'Arnt von Aich. J'espère donc pouvoir vous sou-

mettre quelques renseignements sûrs concernant la notation des deux documents musicaux, et spécialement les rythmes complexes. Ce terme est à comprendre dans le sens de la succession immédiate d'un rythme pair et d'un rythme impair ; et aussi dans celui de la *coïncidence* des deux rythmes. On peut aussi regarder au point de vue de la complexité quelques indications de mesure qui semblent être prescrites pour le même rythme.

Il s'agit, en un mot, de questions de principe pour la transcription de la notation proportionnelle. Les deux recueils et surtout le *Liber cantionum* présentent une véritable bigarrure de valeurs.

Dans mes remarques suivantes, je remplacerai la terminologie des mensuralistes par notre terminologie moderne. Soit pour les signes des notes :

1. Ronde	signifie	la *Semibrevis*.
2. Blanche	—	la *Minima*.
3. Noire	—	la *Semiminima*.
4. Croche	—	la *Fusa*.
5. Double-croche	—	la *Semifusa*.

En français, les désignations pour les silences sont dégradées, pour ainsi dire, quand on les compare à l'ancienne terminologie. Commençant à la *Brevis*, on énumérait : *Pausa*, *Semipausa*, *Suspirium*, *Semisuspirium*. Aujourd'hui on nomme le silence pour la ronde, pause ; pour la blanche, demi-pause ; pour la noire, soupir ; pour la croche, demi-soupir. La raison en est, à mon avis, l'élimination du signe de la *Brevis* qui ne joue plus de rôle important dans la série comme auparavant.

Mais entrons en matière en nous rappelant, comme d'une devise, la locution : « il faut observer les brèves et les longues ». Pas de doute que cela provient du sentiment vif de la valeur ambiguë des notes *breves* et *longæ*, selon que le temps parfait ou imparfait était prescrit.

Le recueil d'Arnt von Aich nous offre beaucoup moins d'exemples intéressants que le *Liber selectarum cantionum*. Cependant, il con-

tient des chansons dont la mélodie ou même dont la composition entière, sauf quelques variantes, se retrouvent dans d'autres imprimés et manuscrits du XVIe siècle. La mélodie de la chanson *Ach guter gsell* est identique à celle de la même chanson dans le chansonnier d'Oeglin de l'an 1512. On peut faire la comparaison dans la réédition par Eitner (p. 49) sous le numéro XXX. La chanson : *Ich scheid von hier*, prise dans son ensemble, est la même dans Oeglin, numéro XXIX (Eitner, p. 47 et 48) et dans Arnt von Aich. La voix d'alto seule présente des différences dans quelques passages. Ils sont meilleurs dans la version d'Oeglin. La chanson *Cupido hat* offre de semblables correspondances dans les deux sources. Mais Eitner, d'après Oeglin, rythmise tout à fait différemment le ténor dans la seconde partie (« Abgesang ») de cette chanson. Cf. Oeglin, nº V (p. 8-10). Je pourrais citer aussi une tablature manuscrite d'orgue où l'on rencontre quelques pièces chantées qui se retrouvent dans le recueil d'Arnt von Aich. Là aussi l'une des sources corrige l'autre. Mais je laisse de côté cela pour parler d'un fait plus intéressant encore. J'ai voulu suivre jusqu'à sa fin une piste que Peter Bohn a indiquée dans sa réédition du *Dodécachorde* de Glaréan. Aux pages 208 et suivantes, il publie une composition d'Adam de Fulda sur le texte : *O vera lux et gloria* (cf. dans l'imprimé original de l'an 1547 les pages 262 et 263) ; et il met en note « Im Tenor die Melodie zu » *Ach hülf mich leidt und senlich klag.* (Tonsatz wahrsch. nach Arnt von Aich, fol. 22). Et, en effet, non point seulement le ténor, mais la composition toute entière du recueil de von Aich est adaptée, cela peut être constaté maintenant grâce à l'exemplaire de Bâle, au texte spirituel cité.

L'édition de Bohn a supprimé — c'est un de ses défauts — l'index de l'édition originale des *Cantiones mensurales*. Nous y trouvons sans difficulté, à la fin de la rubrique *A*, une autre chanson : *Auss hertzen grund*, latino contextu IIII uoc. » Bohn a transcrit cette composition aux pages 389-390 ; et, plus timidement que dans le premier cas, il a remarqué : « Ténor. La mélodie : *Aus herzens grund*

bin ich verwundt est semblable dans Arnt von Aich, fol. 13 ». Le contexte latin est ici de nouveau un texte religieux, commençant. par les paroles : *A furore tuo, Domine,* «incerti authoris», comme nous l'apprend Glaréan. Enfin c'est encore, non le seul ténor, mais la composition de toute la chanson qui est prise dans le recueil de von Aich. L'hypothèse de Bohn se justifie. Mais il est singulier qu'il l'ait faite, car, en soi, il n'y avait rien d'impossible à ce que les différentes voix, enveloppant le chant-ferme, eussent été modelées tout à fait autrement.

D'autre part, les avis au lecteur de Bohn nous donnent maintenant la satisfaction de voir confirmée une correction assez importante du texte musical dans notre chansonnier. Arnt von Aich, pour ne relever qu'une de ses fautes nombreuses, a imprimé un nombre insuffisant de silences au commencement de la dernière chanson citée. Au lieu de mettre un bâton pour la valeur de deux brèves, c'est-à-dire le signe pour deux pauses (égales à la valeur *d'une* brève), il n'imprime qu'un demi-bâton. Dans la mise en partition, j'avais eu de grandes difficultés à cause de cela, et j'étais resté fort perplexe au milieu des dissonances incompréhensibles. Il me fallait travailler comme un mineur de tunnel, sans voir devant moi, et avec la plus grande lenteur. Car je ne pouvais soupçonner alors la solution du problème, telle que la donne Glaréan, corrigeant le texte de von Aich.

Mais abordons maintenant la question des véritables rythmes complexes et de leur aspect typographique, et dans le chansonnier et dans le *Liber selectarum cantionum.* Dans l'édition d'Arnt von Aich, nous avons à considérer seulement sept chansons. Toutes les autres sont notées entièrement dans le signe du temps imparfait diminué.

Dans les pièces relevées, la mesure, d'abord binaire, devient ternaire vers la fin. Mais l'effet ultérieur de la mesure première est sensible et visible aussi dans ces dernières parties des chansons.

Quand, dans une voix, il n'y a aucun signe de mesure — ceci

dit en parenthèse — il s'agit alors d'une simple faute d'omission. On doit naturellement recourir aux autres livrets qui contiennent souvent des données plus exactes.

La plupart du temps, la mesure ternaire des parties qui nous intéressent ici, est notée par le signe du temps imparfait diminué, où nous voyons ajouté le chiffre 3. Quelquefois l'une ou l'autre voix porte l'indication de ce chiffre seul. Par contre, la chanson *Wie du nur wilt* contient au ténor et à la basse la proportion 3/2 (trois à deux). Effectivement, les signes C3, le chiffre 3 et la proportion 3/2 sont identiques au point de vue de leur signification. Un autre signe correspondant, le cercle rayé verticalement, n'est jamais employé dans le chansonnier. En tout cas, nous avons ici le temps diminué. De même, dans la chanson *Ich klag und reu*, malgré qu'il n'y ait point cette fois d'indication de mesure. A sa place, il y a un changement dans l'aspect des notes de la dernière partie de la chanson, qui sont généralement noircies.

C'est une autre manière de marquer la mesure ternaire dans son rapport avec la mesure binaire. Cependant, il est vrai que, dans l'espèce, on ne doit pas ranger au système de la mesure ternaire : d'une part deux noires du Déchant, de l'autre deux croches de l'alto, car elles se trouvent compter dans un ensemble de quelques notes qui équivaut justement à une brève (donc deux rondes) et cela dans la mesure binaire qui précède la ternaire. Ce fait, du reste, est une preuve de plus, que le commencement de la mesure ternaire, consistant en une brève et une ronde noircies, ne vaut pas plus en tout que la brève seule, sous le régime du temps imparfait diminué. N'oublions pas que la brève noire ne vaut pas toujours que deux rondes, tandis que, chose connue, la brève blanche de la mesure ternaire contient, selon les circonstances, ou bien trois, ou bien deux rondes, de plus que la ronde noire représente partout la moitié de la brève noircie.

La chanson *Wie du wilt* est de même facile à interpréter. Nous avons déjà cité la désignation ambiguë de sa mesure ternaire ; notons seulement encore que les trois brèves noircies devant la

note finale de toutes les voix marquent visiblement la syncope. Les autres notes ici sont partout restées blanches.

La chanson *Ich denck mir* ne montre que dans le ténor (devant la note finale) la ligature binaire noircie dans le sens de deux rondes liées, flanquées de deux brèves noircies. Encore une syncope. Les autres voix ne fixent l'attention que par deux rondes altérées en brèves, dont l'une (dans la basse) est expressément caractérisée par un point de division (altération).

Dans la chanson *Nu schau mein Glück* la voix de ténor marque une ronde noircie, là où, tout aussi bien, pourrait être imprimée une ronde blanche. Car, supposons la mesure ternaire : si la brève est suivie d'une ronde et celle-ci de nouveau d'une brève, alors la ronde ne pourra pas changer de valeur. Encore moins, la ronde noircie.

La chanson *Ein weiplich pild* imprime dans la basse, en dehors des rondes et des blanches, deux ligatures noircies, dont la première a pour but seulement d'empêcher que l'on croie que son deuxième élément se pourrait traduire peut-être par la valeur d'une brève.

Enfin, la chanson *Ich het gepflanzt* ne possède pas non plus de signe de mesure ternaire, mais tout y est noirci. On y découvre des ligatures de trois sons. Leurs derniers éléments, puisqu'ils marquent ici toujours un intervalle plus bas que le précédent, doivent avoir la valeur de deux rondes, au lieu de trois. Le rythme est évidemment celui de la syncope dans la voix du ténor et de la basse.

Arrivé à ce point de mes observations, je tiens à répéter que le temps prescrit au commencement des chansons, influence aussi le temps du rythme ternaire. En d'autres termes, on doit partout adopter la moitié de la valeur imprimée dans le document, aussitôt que la diminution est indiquée par le signe ternaire. Cela n'est nullement une modernisation de la notation originaire, mais simplement son sens intrinsèque. Traduire les ligatures et les rendre sensibles par des liaisons angulaires ou courbées d'une part, et laisser devant les yeux les rythmes indiqués de l'autre, c'est,

à vrai dire, une contradiction. Elle pèse sur les rééditions les plus soigneuses comme un poids lourd et, surtout, elle provoque, sans nécessité, des diminutions démesurées de la valeur. Riemann et Schering, particulièrement, préconisent la réduction des valeurs indiquées jusqu'à leur quart. On parvient ainsi à un noircissement irritant, jusqu'à employer des triples croches à chaque instant, etc. Le *Liber selectarum cantionum* peut servir, à mon avis du moins, de guide digne de toute confiance, si nous tâchons d'éviter les deux extrêmes dans la transcription de la notation primitive. Il permet, mieux que le *Chansonnier*, de dégager et d'établir solidement des règles fixes.

Au total, ce recueil splendide présente un ensemble de 24 motets, dont huit à six voix, huit à cinq, et huit à quatre. Mais chaque motet, à la seule exception du *Deus in adjutorium meum intende*, se divise en plusieurs parties, depuis deux jusqu'à cinq. Les compositeurs sont choisis surtout parmi les Néerlandais ; il y a un Français (Mouton) et un Suisse (le rédacteur Senfl). Plusieurs de ces motets ont déjà été réédités, mais séparément, car l'idée dirigeante était alors d'illustrer l'œuvre de quelqu'un des compositeurs qui figurent dans l'ouvrage. Ainsi, Robert Eitner a fait mettre en partition par François Commer le motet *Inviolata, integra*, qu'il a publié dans un choix de compositions de Josquin des Près (cf. *Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, tome VI, 1877, p. 4. et sq.).

Commer conserve, par principe, les vieilles clefs et aussi les valeurs rythmiques de l'original en dépit de la présence des signes du temps imparfait diminué ¢. Cependant, il essaie de trouver un juste milieu et il ajoute une réduction des cinq voix à la moitié de leurs valeurs indiquées. C'est là une transcription absolument correcte, disons-le tout de suite. Mais il dispose sur deux portées tout l'entrelacement des voix, de sorte que le chant-ferme ne ressort pas assez distinctement. C'est dommage, car cette partie seule demandait un bémol à la clef jusqu'à la fin. Le chant-ferme demeure quelque chose de tout particulier, que l'on ne doit pas confondre avec les autres

voix. Mentionnons encore deux épisodes analogues de la notation dans la deuxième et la troisième parties du motet : le ténor, qui n'entonne pas le chant-ferme, note (p. 51 et 55) une fois six blanches, une autre fois neuf blanches ; et, tandis que toutes les autres voix marchent immuablement dans le temps imparfait diminué, nous trouvons marqué ici le chiffre 3. Commer respecte ce signe dans la partition, mais, dans ce qu'il appelle la réduction, il recourt aux triolets. Cela est complètement juste, toute erreur se trouve exclue. Cet exemple peut être enrichi par d'autres exemples pareils, tirés de l'excellente publication : *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henry Expert. Lisons d'abord un passage de l'introduction : « Dans nos éditions, le texte musical... est scrupuleusement reproduit selon sa lettre originale ; les voix sont réunies en une partition écrite avec les clefs respectives indiquées par l'auteur ; une réduction sur deux ou trois portées avec clefs et valeurs modernes accompagne la partition. » Voilà ce qui est déclaré nettement pour tout le monde. Mais il y a surtout deux cahiers de cet ouvrage, parus en l'an 1898, qui m'induisent irrésistiblement à marquer une position plus radicale. Henry Expert était si généreux qu'en ajoutant de beaux fac-similés à ses éditions, il nous a permis la confrontation des textes originaux avec ses transcriptions.

Or, dans la célèbre *Bataille de Marignan* composée par Jannequin, la prolation de la ronde et de la blanche alterne, de la page 36 jusqu'à la page 41, avec la ronde du temps imparfait diminué. Çà et là, ces deux rythmes coïncident dans les différentes voix. L'édition reproduit ces particularités de l'imprimé original. Dans la réduction seule, les valeurs apparaissent dans leur sens effectif. Le tout doit être raccourci à la moitié, y compris les notes de la prolation.

Toutefois, la proportion des deux genres de mesure est rendue parfaitement claire dans la partition elle-même aussi. Par parenthèse, la pavane *Le bon vouloir* du *Livre de danceries* (1908) est reproduite, selon le fac-similé de toutes les voix, avec les valeurs

de l'imprimé original, et cela malgré le temps imparfait diminué. Par contre, une clef de fa y est passée de la troisième à la quatrième portée. Mais retournons encore un moment à l'une des livraisons de l'an 1898, au *Liber quindecim missarum.* La première des messes mises en partition par Henry Expert est celle *De beata virgine* par Brumel. Nous trouvons de nouveau les valeurs de l'imprimé original dans la partition, et dans la réduction les valeurs diminuées. Mais, cette fois, le fac-similé nous découvre que le temps imparfait non diminué C, est prescrit. Par conséquent, la transcription en valeurs diminuées à la moitié signifie une modernisation. Et cette réduction-ci se trouve en contradiction avec une autre réduction, avec celle de la seconde messe *Ave Maria* par Pierre de la Rue. La prescription du temps imparfait domine aussi le *Kyrie* de cette composition et la réduction modernise encore une fois la pièce. Mais le *Christe* a prescrit le temps imparfait diminué sous forme d'un demi-cercle flanqué à sa droite du chiffre 2, ce qui équivaut au demi-cercle rayé. Qu'on excuse la franchise avec laquelle j'ose prétendre que la réduction à la moitié est une erreur dans le premier cas, si, comme cela s'est fait ici, la réduction adoptée est complètement la même dans le second. Le temps est certainement plus vite dans le *Christe* que dans le *Kyrie.* Rappelons en passant que les deux messes emploient notre clef de violon pour la voix de déchant. Le choix des clefs en général dépend, avant tout, de la hauteur et de l'étendue des voix. Elles changent très souvent et je mettrai en fait volontiers qu'il n'y a pas deux sources absolument identiques dans leur manière de noter les clefs.

Toutes ces hypothèses trouvent un fort appui dans le *Liber selectarum cantionum.* Ceci surtout parce que les voix sont imprimées les unes au-dessous des autres sur une page, et encore un groupe de voix à côté de l'autre sur deux pages du livre ouvert. Pour parler avec Schering, il existe déjà une sorte de partition dans l'imprimé de 1520, et il aura servi comme antiphonaire dans le chœur des églises. Schering mentionne justement dans sa monographie : *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des*

Josquin (1912), la peinture de Jan van Eyck, où les anges chantent devant un pupitre portant un grand livre. Il était impossible de tourner une feuille sans déranger les membres de l'association chorale ; il fallait donc que la somme totale des valeurs de rondes, — je choisis cette norme, — restât partout la même sur les deux pages correspondantes. Et cependant le nombre des types de notes est extrêmement différent. D'où vient cela ? Évidemment, en première ligne de la variété des temps prescrits. Car les gradations des valeurs de notes en elles-mêmes ne peuvent pas nous occuper un seul instant. Considérons, avant de terminer, encore quelques morceaux qui peuvent confirmer cette thèse.

1° La mesure ternaire est notée en brèves et rondes noircies, entremêlées de blanches, dans le motet *Usque quo Domine.* Selon les indications du texte, trois des voix commencent chaque fois à la distance d'une brève de la nouvelle mesure. Donc, trois rondes reviennent ici à deux du temps imparfait. Et puisque celui-ci est diminué, la diminution s'étend aussi à la mesure ternaire. La rentrée du premier temps se fait au même moment partout.

2° Pareillement, le temps du début se fait sentir partout dans le motet à quatre voix : *Discubuit Jhesus.* Le dernier épisode de sa quatrième partie a prescrit le temps parfait diminué : le cercle rayé, ce qui équivaut au demi-cercle rayé accompagné du chiffre 3, comme par exemple dans le motet *Ora pro nobis* (la 3e partie de *Ave sanctissima*), une composition d'Heinrich Yzac. Les notes et les ligatures noircies ou blanches y alternent fréquemment, et toujours, nous le savons déjà, les types noircis veulent indiquer le rythme pair au courant d'un rythme impair. Il s'entend qu'aussi le simple chiffre 3, qui apparaît plus tard, ne peut se soustraire à l'influence du temps diminué. Les indications de mesure changent parfois et même on préfèrerait involontairement le rythme ternaire dans une partie qui officiellement appartient au rythme binaire.

Le motet *Discubuit Jhesus*, du reste, dans sa 3e partie *(Dicens hoc est corpus meum)*, use d'abord du large temps imparfait. Mais, avec le mot « corpus », la mesure ternaire commence à dominer

et c'est le ténor seul qui, sans prescription d'un nouveau signe, note une grande ligature. Elle se combine d'éléments noirs et blancs et par cela montre une alternance de rythmes pairs et impairs. Les brèves à l'intérieur de cette ligne serpentine, ses vertèbres pour ainsi dire, contiennent deux fois deux rondes (cela veut dire qu'elles sont des brèves noires). Hors de là, elles en comptent trois.

3° Le motet *Ave domina* (la 2e partie de *O Maria mater Christi*) démontre que des rythmes plus brefs peuvent être écrits, dans la même signification, par des rondes noircies ou blanches, et encore par des blanches noircies ou conformes à leur nom. C'est ce que nous trouvons dans un épisode de la mesure ternaire, d'une part dans les voix du déchant et de l'alto, d'autre part dans les voix du ténor et de la basse. (Texte : *quæ es cœlis altior*, etc.).

4° Dans le motet *Erubescat judeus infealix*, une composition de Senfl, quatre voix sont au temps parfait diminué, et le temps imparfait n'est stipulé que pour le ténor. Toutes ses brèves et ses ligatures doivent donc être traduites selon les règles du temps pair.

5° La cinquième partie de la même composition *(Dum virgo deum et hominem genuit)* a une apparence encore plus embrouillée. Les voix supérieures et inférieures, pour la plupart, sont notées avec des types noircis. Seule, la partie centrale de la voix moyenne a des notes blanches.

Dans le premier cas, nous comptons la somme de trente-six rondes, dans le second, celle de vingt-quatre. Et nous avons devant nous la *Hemiolia temporis*, où la ronde noire vaut 2/3 de la ronde blanche. 24 à 36 = la proportion de 2 × 12 à 3 × 12.

En effet, la ronde succédante et celle qui précède, dans la seconde et dans la quatrième voix, sont des brèves altérées, de sorte que la pause suivante aussi compte trois rondes et possède la valeur d'une brève parfaite.

La *Hemiolia temporis* joue aussi un rôle dans la deuxième partie du motet *Optime pastor* et dans le motet *Gabrielem archangelum*. La prolation se découvre pareillement dans le premier morceau

du recueil, et les noires ici sont imprimées, ce qui est assez rare, en forme de croches blanches.

6º Dans la seconde partie de l'*Optime pastor*, les quatre voix extérieures et figurantes chantent le texte : *Vobis religio parque est reverentia recti* sous l'indication du ç. Les voix moyennes entonnent au contraire sous celle du C deux chants-fermes. Les bâtons sont accordés avec ce dernier signe, excepté dans un cas particulier.

Des indications de mesure du même genre, mais différemment disposées, se trouvent dans plusieurs de ces motets.

Quelquefois, nous rencontrons même le chiffre 2 au cours d'une voix pour indiquer que les valeurs doivent être raccourcies à la moitié. C'est le cas dans la troisième partie d'un motet en l'honneur de saint Jean-Baptiste, *Inter natos mulierum*. Sous la prescription du temps imparfait diminué, une importante phrase apparaissant dans la basse après ce chiffre significatif, doit être réduite en croches. La valeur indiquée n'est que celle des blanches. Dans la notation normale des autres voix, nous comptons ici sur une des pages trente-huit rondes, tandis que, dans la basse, nous devons faire l'addition de vingt-huit rondes, sous l'indication du temps imparfait diminué, plus vingt, sous le signe de 2 : 20 divisé par 2 fait 10 et 28 + 10 fait de nouveau la somme de 38.

Je conclus que, si nous admettons avec Schering que les voix qui entourent le chant-ferme sont des voix *instrumentales*, même alors nous possédons de bons moyens pour rendre patent ce fait qui, du reste, est souvent encore contesté. Rythmons aussi exactement que possible d'après les indices contenus dans les imprimés originaux eux-mêmes.

LES ÉCHANGES MUSICAUX ENTRE LA FRANCE ET LA CATALOGNE AU MOYEN AGE. LE FRANÇAIS JEAN BRUDIEU MUSICIEN CATALAN.

COMMUNICATION DE M. FELIPE PEDRELL

Nous sommes heureux de vous présenter aujourd'hui un maître presque inconnu jusqu'ici ; c'est un astre brillant au clair firmament des polyphonistes du XVIe siècle. Son souvenir retrouvé en Catalogne, ce n'est pas sans émotion que nous vous le rapportons aujourd'hui, à vous, fils et héritiers de cette France qui sut léguer aux hommes la pléiade des forts artistes de la Renaissance. Il vit la lumière chez vous ; les vôtres l'ont instruit ; votre terre lui donna sa sève généreuse et le premier essor de son génie.

Cette France qui, aux Xe et XIe siècles, aimait échanger ses musiciens d'église avec les savants moines de nos monastères catalans, malheureusement méconnus de nos jours, était la même qui encourageait, aux XIIe et XIIIe siècles, un constant va-et-vient de livres musicaux entre nos deux pays, qui répandait partout chez nous les manuscrits grégoriens de l'Aquitaine « heureuse », et savait ainsi nous imposer sa notation graphique, quand la nôtre allait tomber en désuétude. Ornée de si belles chansons

et de si gracieuses danses, votre France, féconde en tous les genres de musique, nous envoyait enfin cet artiste merveilleux, à l'âge d'or de la polyphonie, ce Jean Brudieu, *madrigaliste* exquis, maître en polyphonie sacrée, que nous allons vous faire connaître avec son œuvre musicale.

La France des trouvères entretenait aussi des rapports intimes avec les musiciens et poètes de Catalogne ; elle appréciait l'art de nos jongleurs, de nos chanteurs et instrumentistes de toute sorte ; et la musique de ses beaux *Mystères* sacrés s'alliait bonnement à celle des terres catalanes, quand nos *triparis*, nos *himnés* et nos autres chants ne déméritaient point des vôtres.

Il venait de chez vous ; nous vous le montrerons tel qu'il s'est développé chez nous. Nos ancêtres le traitèrent comme un ami, comme un frère ; ils lui donnèrent une place à leurs tables ; ils lui firent offrande de chansons, danses et fêtes catalanes, afin de s'attacher le jeune maître, afin que son esprit se trempât et que son génie s'abreuvât de notre nationalité qui, dans ces jours, touchait déjà à son déclin. Il connut les livres didactiques des musiciens des peuples ibères et les chefs-d'œuvre de l'Espagne polyphoniste. Aussi Jean Brudieu, en quelque sorte naturalisé chez nous, préféra vivre au milieu des montagnes sauvages de la Haute-Catalogne plutôt que dans les centres artistiques des grandes villes du Nord.

Nous venons donc vous demander de l'estime pour notre grand maître Brudieu qui vous appartient aussi. Nous souhaitons que sa haute personnalité reste désormais consacrée. Ses œuvres retrouvées seront sans doute le meilleur témoignage de son mérite ; une bonne part d'entre elles languit, peut-être ignorée, dans vos archives françaises ; une fois remises en lumière nouvelle, nous serons très heureux de les publier pour l'admiration des érudits et la gloire posthume de leur auteur.

Né dans le diocèse de Limoges vers 1510 ou 1520, nous le trouvons, pour la première fois, comme chanteur français à la Seo de Urgell, aux fêtes de Noël de 1538, accompagné de quatre chanteurs, français aussi, qui prirent part aux offices de l'église

d'Urgell. Il fit ainsi connaissance avec les membres du Chapitre, amateurs de beaux chants, qui l'engagèrent comme maître de chapelle, le 20 juillet de l'an 1539. Venu pauvre de la terre natale, les chanoines réservaient sa solde pour qu'il pût prendre soin de la maison de la Maîtrise. Quatre ans plus tard, par une décision de la majorité du Chapitre et pour cause inconnue jusqu'ici, il dut abandonner cette maîtrise, le 16 avril 1543. Alla-t-il dans le centre de la Catalogne ? Rentra-t-il en France ? Chercha-t-il à fréquenter des écoles musicales alors fameuses ? Fit-il des études en vue de la prêtrise ? Nous l'ignorons encore. Nous savons seulement qu'il reprit possession de la maîtrise de la Seo de Urgell le 28 octobre 1545. Le 5 mai 1546, n'étant que clerc *simpliciter tonsuratum*, l'évêque François d'Urries le gratifia du bénéfice de Santa-Apolonia fondé au monastère de Franqueses, diocèse d'Urgell, et, quelques jours avant Noël de cette même année 1546, il chantait sa *Missa novella*. A la date du 3 mars 1550, « aliquod longum iter facere debens et desiderans aliquibus de causis », craignant de mourir en voyage, il fait son testament scellé de sa propre main. Ce testament nous montre Brudieu naturalisé à la Seo de Urgell, au point de léguer au Chapitre tous ses biens. Il désire être enterré dans cette ville, et il ne dit mot de sa famille, ni de ses amis de France, quoique encore jeune, ce qui nous paraît significatif. Nous ne savons pas si son voyage eut lieu, et il est prudent de croire que son absence ne dura pas plus d'un an ; car les livres du Chapitre le portent comme dirigeant la maîtrise tout ce temps, sans allusion à un congé.

Définitivement fixé à la Seo, il se livra à l'étude acharnée de toute espèce de musique. Sa vie casanière était égayée par les quatre enfants chanteurs, nommés *preveners*, qu'il soignait, habillait, etc., auxquels il donnait une éducation musicale et morale. Il chantait, il priait, il se promenait, il prenait ses repas et dormait avec eux ; puis après plusieurs années, le Chapitre lui confiait d'autres enfants. Il y avait quatre *preveners extraordinaires* pour les jours solennels. Le maître disposait encore d'autres chanteurs,

bénéficiés, au nombre de quatre à huit pour le chant d'orgue ; il était tenu de leur apprendre le chant et de les faire répéter autant que l'exigeait la règle établie. Tous les jours, il allait à la cathédrale, pendant une heure, pour enseigner la musique au clergé et à quiconque se présentait. Outre le chant d'orgue, comme « homme expert dans toute sorte de musique », il corrigeait les livres de plain-chant, si les chanoines le lui demandaient. Fatigué peut-être de cette vie dure de la Seo, le maître descendit à la chapelle du Saint-Christ de Balaguer, province de Lérida, le 15 février 1577, avec la pensée d'y finir saintement sa vie. Cependant, en mars 1578, nous le retrouvons maître de chant à l'église de Santa Maria del Mar, à Barcelone, où il put étudier les belles archives de musique sacrée que l'on y conservait. Mais, sans doute, il avait la nostalgie de la Seo, car il fut, sur sa demande, replacé par les chanoines à la maîtrise.

C'est en 1585 qu'il publia son livre de *Madrigaux* que nous avons réédité. Bénéficié de l'Anunciata en 1586, on célébra son jubilé. En 1589, malgré son âge, il fut maintenu dans son emploi. Doux de caractère, menant une vie d'austère piété, versé dans toute science musicale, cet artiste suprême mourut de vieillesse, et, dans une clarté glorieuse pour la ville d'Urgell, le trente avril ou le premier mai 1591.

Jean Brudieu avait passé cinquante ans parmi nous, travaillant à sa musique dans la maison de la Maîtrise, près du beau cloître de la fameuse cathédrale d'Urgell. A l'ombre des montagnes austères de la Haute-Catalogne, couvertes de neige pendant l'hiver et de riches pâturages à la belle saison, il lui semblait « que la musique le tenait plus près du ciel ». C'est là qu'il apprit les chansons rustiques des bois et des montagnes, les chants des contrebandiers, des muletiers et des chemineaux ; il entendit de près les doux airs que jouaient les bergers sur leurs chalumeaux. Ces airs vécurent avec lui, et son âme se fit toute mélodieuse. Ceci nous explique la tranquille béatitude et la sereine blancheur de sa musique. L'ambiance recueillie et le cadre simple dans lesquels il

vécut, fermaient son âme aux choses vaines, exaltant en lui l'amour de celles de l'esprit. Il n'eut pas près de lui les maîtres de la métropole romaine, ni ceux de l'école franco-belge, mais plutôt la nature dans sa pureté, qui dut l'envelopper de la musique naturelle et divine.

De cette musique nous avons un échantillon dans ses *Madrigaux*, découverts il y a quelques années à l'Escurial, et dans une *Missa pro Defunctis*, que nous avons retrouvée récemment, à la cathédrale d'Urgell, dans un volume manuscrit où l'on voit de la musique de Victoria et de Palestrina. Nous cherchons encore le reste de son œuvre. Nous avons seulement vérifié ce fait que les archives musicales de la Seo de Urgell, riches autrefois, disparurent au cours de troubles révolutionnaires. Le maître de chant, Boixet, s'est enfui en France avec les livres les plus précieux, en 1849. L'on prétend qu'il se réfugia à Montpellier ou Perpignan ; mais, malgré les recherches de Mgr de Carsalade, faites à la demande de notre Président, M. Puig y Cadalfalch, nous n'avons pu rien retrouver encore.

Un fait certain est que la seule œuvre imprimée de Brudieu, parmi les nombreuses qu'il a écrites, est son livre de *Madrigaux*. Encore ne les imprima-t-il qu'à la demande des chanoines d'Urgell, qui voulaient les offrir au duc de Savoie, Charles-Emmanuel le Grand, lors de son voyage à Barcelone pour ses noces avec l'Infante Doña Catherine, fille de Philippe II, roi d'Espagne. En feuilletant ces *Madrigaux*, on se rend vite compte de la technique puissante et de l'inspiration heureuse du maître. Pourvu que les voix chantent bien, il leur donne pleine liberté, sans néanmoins jamais négliger l'ensemble sonore qu'elles doivent former. Les courbes mélodiques sont gracieuses et d'une extrême finesse. Brudieu ne craint pas les jeux de voix ni les hardiesses dures du contrepoint ; il n'a pas peur des ralentis émouvants, ni des accords révolutionnaires pour l'époque, et l'on remarque partout une recherche de procédés contrapontiques de toute sorte.

La source créatrice de son œuvre est dans le folk-lore catalan

principalement, et dans la musique grégorienne ; nous n'avons donné dans notre édition qu'un échantillon pris au hasard entre de belles pages nombreuses.

Quant à la *Missa pro Defunctis*, elle prouve mieux encore peut-être que les *Madrigaux* la force créatrice intarissable du maître.

En définitive, Brudieu, qui s'écarte de Palestrina, Victoria, Morales et Guerrero par les hardiesses et la liberté de son style, par contre se rapproche beaucoup des musiciens de la Renaissance franco-belge.

LA SEULE COMPOSITION MUSICALE CONNUE DE JEAN D'ARRAS

COMMUNICATION DE M. LUIGI TORRI
Directeur de la Bibliothèque Nationale Universitaire de Turin.

Su Arras, la città martire, si convergono con doloroso pensiero quanti sentono un palpito di fraterna unamità e — con tanto maggior rimpianto — quanti sanno la sua passata eroica fierezza, sia essa contro Giulio Cesare, o contro i Vandali o gli Unni antichi o novissimi, e la sua fioritura in ogni bell' arte, dai cremisini drappi per le legioni romane ai trapunti arazzi che, nel Medio Evo, valsero a riscatto di principi prigioni degli Infedeli ; dai monumenti — ahimè fatti rovine ! — di sua architettura, sacra a Dio ed alla civiltà, alla pompositá delle sue feste, alla ricchezza delle sue industrie ; dai canti di sua poesia con Jehan Bodel a suoi musicisti, sommo fra questi il troviere Adam de la Halle (Le Bossu), che all'Italia è su tutti legato pel *Jeu de Robin et Marion*, embrione di musica rappresentativa profana, anzi specificamente comica, primieramente dato a Napoli nel 1275.

Ed anche all' Italia è collegato il nome di quel Giovanni d'Arras (non altrimenti conosciuto) che è qui oggetto di nostra considerazione, anello (se non aureo, certo di valore) esso pure della pre-

ziosa catena che ricongiunge nella storia dell' arte musicale il magistero fiammingo allo sviluppo della polifonia cinquecentesca italiana, su cui si elevò, dantescamente insuperato, mistico gigante, Pierluigi da Palestrina.

Scarse e poco coordinate sono le notizie biografiche intorno a Giovanni d'Arras. Nel *Quellen-Lexikon* dell' Eitner sono raccolte quelle date dal Van der Straeten *(La Musique aux Pays-Bas)* che lo dice appartenente dal I° gennaio 1566 alla Cappella Reale di Parma, poi di qui a quella di Bruxelles, e lo trova ad 80 anni organista alla R. Cappella di Filippo II di Spagna. Per la data di morte, il Van der Straeten indica (vol. III, 169) l'anno 1584 ; ma nel vol. VIII, 400 e 415, ricorda ancora un *Jan d'Arras* come addetto alla stessa cappella spagnola negli anni 1598 e 1608.

Se nient' altro in proposito noi possiamo aggiungere, possiamo però documentare la notizia relativa a Parma, perchè dal *Ruolo Farnesiano* parmense (11 giugno 1566) risulta infatti che « Giovan Maria d'Arras fu preso in Fiandra come musicista sino dal I° Gennaio 1566 con 12 ∆ al mese. » Nulla di più è detto di lui nel *Ruolo Farnesiano*, nè altro è indicato nella Dedicatoria del *Libro Primo de' Madrigali a quattro voci*, di Josquino Persoens, Parma, appresso Seth Viotto, 1570, il cui unico esemplare conosciuto è posseduto dalla Biblioteca Nazionale-Universitaria di Torino : nel qual *Libro* è inserito il *Madrigale*, che noi abbiamo trascritto in partitura, di Giovanni d'Arras.

Il Persoens, come risulta dal citato *Ruolo Farnesiano* (gentilmente per noi consultato dal dotto musicologo canonico N. Pelicelli del Duomo di Parma), era stato condotto nel 1563 dalla Fiandra a Parma dal Duca Alessandro Farnese, che colà l'aveva assunto a' suoi servigi, e sarebbe rimasto a Parma presso il Duca fino al marzo del 1568 : così nel *Ruolo*, perchè, dopo questa data, il Persoens non appare più fra i salariati di Corte ; ma la citata *Dedicatoria* al Duca è datata da « Parma, alli XX di Marzo MDLXX » ed ivi l'*Humilissimo servitore* mostra di essere ancora a' servigi del Duca e dichiara che questi sono i *primi* suoi componimenti, tra quali, certo

per colleganza, sebbene il Persoens non faccia alcun cenno, egli ha inserito questo *Madrigale* del suo compagno di cappella e connazionale, Giovanni d'Arras.

Noi abbiamo dianzi detto *non aureo* il nostro polifonista Giovanni d'Arras, e lo confermano, nel *Madrigale* da noi trascritto, certe disposizioni armoniche delle parti, (Vedi per esempio, la 15ª misura della Iª parte nella parte del *Tenore* in relazione al *Basso).* Ma non deprechiamo però la noncuranza, solo apparente, degli accenti ritmici in relazione della metrica poetica, coi tempi forti o deboli, perchè il nostro *Madrigale,* come del resto l'altra musica del suo tempo, non ha originariamente la divisione della misura. E neppure diciamo di ciò che potrebbe essere preso per *false relazioni* (e il lettore potrebbe a prima vista supporne parecchie), mentre si tratta soltanto di *incisi* l'uno dall' altro armonicamente indipendenti : il più chiaro esempio è nella scala discendente del *Basso* alla penultima misura della 2ª parte, dove certamente il *mi* non deve essere *bemolle,* nonostante i susseguenti *mi b* delle altre parti (specialmente *Canto* e *Tenore*), perchè esso è grado di una scala che deve essere necessariamente identica a quella della quart' ultima misura dello stesso *Basso.*

Dobbiamo invece ammettere, senza apparenze di dubbio, la buona condotta della composizione rispetto alla forma (ne è prova, fra l'altro, la ripresa del tema alla 16ª misura della 1ª parte) e una vaga ricercatezza di trovate armoniche in risoluzioni, non accidentate nelle supposte sensibili, che diventano ritardi ; certi attacchi arditi per impreparazione, come quello in *mi b* alla 10ª misura della 2ª parte ; l'alternarsi di ritmi strani e contrastanti con piane omofonie. Nè manca l'uso, ormai invalso in quel tempo per aggiungere varietà, di finire la 1ª parte con un periodo di *tripla* in contrapposizione al tempo pari di tutta la composizione. Si vede inoltre una costante cura di rendere onomatopeicamente colla musica certe significazioni della parola, quali *riso, lieto,* ecc. : un' esteriorità di espressione questa, che in alcuni madrigalisti della fine del' 500, prelude all' interiorità di quel drammatismo che Gesualdo da

Venosa e Monteverdi su tutti portarono a coefficente intrinseco di vitalità.

Altre osservazioni, o tecniche o stilistiche, non facciamo, lasciandole eventualmente allo studioso, perchè non è questo lo scopo della trascrizione del *Madrigale* di Giovanni d'Arras, ma solo quello di sottrarlo alla esclusività sterile, per quanto preziosa, di un unico possesso : quello della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, la quale è anzi lieta di porgere così — a mezzo della nostra comunicazione — tributo d'alleanza d'arte all' alleanza di popoli [1].

1. Il n'a malheureusement pas été possible au Comité directeur du Congrès de publier, dans ces *Actes*, le madrigal de Jean d'Arras. Son intérêt est grand : c'est sans doute la se le pièce que l'on connaisse de cet auteur, et elle permettra de lui attribuer une bonne place parmi les madrigalistes italiens, à l'époque particulièrement attachante où se dégage et s'établit dans la polyphonie avant Monteverdi, le système expressif et pittoresque. M. Luigi Torri a pris soin d'en rédiger la partition d'après l'exemplaire de la Bibliothèque de Turin. Il nous a communiqué le résultat de son travail, et nous devons le remercier d'avoir employé son temps précieux, sa haute compétence et sa scrupuleuse méthode à restaurer la musique et la mémoire d'un vieux maître franco-flamand. Nous souhaitons bien vivement qu'un éditeur de musique veuille offrir au public, d'après la fidèle transcription de M. Torri, ce remarquable échantillon du talent de Jean d'Arras.

DEUX RECUEILS PEU CONNUS D'ORLANDE DE LASSUS

COMMUNICATION DE M. CHARLES VAN DEN BORREN
Directeur de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Bruxelles.

Il existe, à la Bibliothèque royale de Belgique, à Bruxelles, deux recueils d'œuvres de Lassus qui semblent avoir échappé, jusqu'ici, aux investigations des bibliographes. Ils offrent quelque intérêt, en raison de ce qu'ils apportent des clartés nouvelles sur les rapports du maître avec la France, et de ce qu'ils renferment un certain nombre de pièces que l'on considérait antérieurement comme ayant paru, pour la première fois, dans des recueils de date plus récente.

Les relations de Lassus avec la France ont été étudiées de façon approfondie par M. Sandberger, qui a consigné le résultat de ses recherches dans ses préfaces aux volumes XII et XIV des *Œuvres Complètes* de Lasso, et dans un article des *Sammelbände der I. M. G.* (VIII, 3, p. 355 ss.), dont le contenu ne diffère point, au demeurant, de ces préfaces.

Cet auteur nous apprend que les imprimeurs officiels de la Cour, Le Roy et Ballard, associés depuis 1551, n'avaient pas tardé à s'apercevoir de l'intérêt considérable qu'offraient les compositions d'Orlande. Dès 1556, ils publient de ses chansons dans le premier

d'une série de recueils consacrés à divers maîtres. A partir de ce moment, Lassus leur envoie, de temps à autre, deux ou trois morceaux, parfois plus, si bien qu'en 1570, ils se voient à la tête d'une collection imposante, qui leur permet de publier le *Mellange* (Eitner, 1570c), ouvrage célèbre uniquement composé de ses œuvres. M. Sandberger se trompe toutefois, lorsqu'il affirme que c'est là le premier recueil français de l'espèce [1]. La Bibliothèque royale de Belgique possède, en effet, la partie de basse d'un *Primus liber concentuum sacrorum, quos motetos vulgo nominant, quinque et sex vocibus compositorum, Orlando de Lassus auctore,* publié par les

1. Cf. l'article cité des *Sammelb.*, p. 357 *(... und als nun* 1570, *Le Roy sein erstes geschlossenes Lassowerk* (1570c) *der Oeffentlichkeit übergab...)*

Puisque nous en sommes à signaler les erreurs, ou plus exactement les fausses suppositions de M. Sandberger — elles sont d'ailleurs fort peu nombreuses — notons en passant :

1° que M. Sandberger suppose à tort que, lors de son voyage à Paris, en 1571, Lassus a pu rencontrer Joachim du Bellay (p. 366 : ... *ohne Zweifel hat Lasso diesen Dichter (Ronsard) wie seine Verehrer Jodelle, Gohory, Dorat, Megnier und andere Mitglieder der Plejade..., du Bellay, Belleau, de Baïf und sonstige Akademiker persönlich kennen gelernt).* Du Bellay était, de fait, mort depuis onze ans (en 1560), à cette époque.

2° Que l'anonyme S. G. S. qui publie, en 1576, le recueil travesti intitulé : *Thresor de musique d'Orlande de Lassus* (Eitner, 1576a) n'est point, comme M. Sandberger incline à le croire, « Guillaume de Saluste, seigneur de Bartas » (p. 381, note 1), mais Simon Goulart de Senlis, pasteur calviniste à Genève, personnage secondaire dans l'histoire du protestantisme, mais polygraphe remuant et adversaire acharné de la licence dans la littérature, ce qui explique les travestissements qu'il fit subir aux textes mis en musique par Lassus. Plusieurs des publications de Simon Goulart se reconnaissent uniquement aux initiales S. G. S. par lesquelles il avait l'habitude de se désigner (cf. L. Chester Jones, *Simon Goulart* (1543-1628), éd. Georg et Cie, Genève, 1917, pp. 111, 286, 289, ss., 558 ss.). Il est aussi l'éditeur du *Meslange des pseaumes... recueillis de la Musique d'Orlande de Lassus*, publiés en 1577, et dont parle M. Sandberger, p. 381, note 1 (cf. Jones, p. 563 s.). *Le Thresor de Musique* de 1576 est, d'après l'examen des caractères typographiques, sorti des presses de Pierre de Saint-André, non pas à Lyon, comme le suppose M. Sandberger, p. 381, mais à Genève (cf. Jones, p. 558 ss., et G. Becker, *Eustorg de Beaulieu*, Paris, Fischbacher, 1880, p. 15).

P.-S. — Dans ses *Gesammelte Aufsätze*, parus récemment (Munich, *Drei Masken)*, et dont nous n'avons pu prendre connaissance qu'après la rédaction de cette étude, M. Sandberger reproduit, sans y apporter aucune modification, son article des *Sammelbände der I. M. G.* sur les relations de Lassus avec la France. Les observations ci-dessus conservent donc toute leur valeur à l'égard des fausses suppositions que contient ce travail.

deux éditeurs parisiens en 1564 [1]; de plus la partie de basse d'un recueil intitulé : *Modulorum Orlandi de Lassus quaternis, quinis, senis, septenis, octonis et denis vocibus modulatorum volumen* [2].

Jusqu'à nouvel ordre, ces deux ouvrages doivent être considérés comme les deux premières publications françaises où Lassus ne paraît pas en compagnie d'autres auteurs. La raison principale pour laquelle ils n'ont point encore attiré jusqu'à présent l'attention des chercheurs, consiste à toute évidence en ce qu'ils ne font pas partie du « fonds Fétis », universellement connu par son catalogue imprimé, en sorte que leur présence à la Bibliothèque royale n'est, en fait, décelée que par des fiches alphabétiques, dont la rédaction semble, au surplus, relativement récente.

Ces deux recueils s'offrent sous l'aspect ordinaire des volumes de voix séparées en usage pendant le XVI[e] siècle. Ils sont donc de format oblong et de petite dimension.

Le premier porte, en-dessous du titre *Primus liber...*, cité plus haut, les indications suivantes :

BASSUS
Lutetiæ
Apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard, Regis Typographos, in vico Sancti Joannis Bellovacensis : sub signo montis Parnassi.
1564
Cum privilegio Regis.

Au verso se trouve l'index des 40 pièces contenues dans le volume, soit 32 à 5 voix et 8 à 6 voix.

Au folio suivant, on lit la dédicace latine adressée au conseiller royal Antoine Poart, dans laquelle les éditeurs disent, en substance, ce qui suit :

1. La fiche de la Bibliothèque royale relative à cet ouvrage porte, outre le titre ci-dessus et les mots *Lassus (Orlando de)*, les mentions suivantes : *Bassus. Lutetiæ*, 1564. — 4° *obl.* — 7[e] *cl. V. K. Lass.*

2. La fiche de la Bibliothèque royale porte, outre le titre ci-dessus et les mots *Lassus (Orlandus de)*, les mentions suivantes : *Bassus. Lutetiæ Parisiorum*, 1565, 4° *obl.* — 7[e] *cl. V. K. Lass.*

Jusqu'à présent, nous nous sommes surtout évertués à offrir au public la musique des auteurs anciens ; nous pensons, néanmoins, qu'il faut aussi rendre justice aux maîtres plus récents. Parmi ceux-ci, Orlandus de Lassus peut être compté à bon droit parmi les princes de la musique, particulièrement dans ses œuvres de style sévère. C'est un homme sérieux et instruit ; il a composé un grand nombre de chants ; son harmonie, exempte de fard et de vains ornements, est basée sur les éléments les plus simples de l'art ; en outre, il en impose et charme par une merveilleuse appropriation de la musique aux paroles : et c'est enfin la nature, bien plus que la discipline, qui lui a enseigné cela [1].

1. Voici l'original latin de cette dédicace :

Antonio Poarto consiliario
Regio et rationum regiarum magistro
Adrianus Regius et Robertus Ballardus,
S. P. D.

Vetustiores modulos candida posteritas usque adhuc admirata est, et magnopere laudavit, sed non admodum frequentavit, Nos igitur judicium veterum sanum, sincerum, atque incorruptum secuti, neglectam, obsoletam, ac paene jacentam musicam antiquam, nunc, quantum in nobis situm est, partim restituimus atque instauramus, partim illustramus. Postquam autem veterum memoriæ, quod debuimus, pro viribus, præstitimus : etiam posteriorum, et recentiorum rationem nobis habendam esse duximus. Complures, iique graviores, et tamen familiares concentus nostra opera in ut hominum manibus versarentur, operam dedimus : quos æquus rerum æstimator nisi me fallit animus, non parvi pendet, si ab earum rerum quarum auctor non superat, admiratione, et ab auctoribus omnibus insito desiderio, ad veram, et absolutam musicæ rationem animum converterit. Omnium autem, quos nostra aetas tulit, si non princeps (ne cujusquam aureis nostra offendat censura) certè inter principes maximè in his severioribus modulis, ORLANDUS DE LASSUS jure optimo numerandus est. Pressus, et limatus est : concentibus numerosus, harmonia nullis pigmentis, nec calamistris ornata, sed ex simplicibus artis elementis composita et contexta, et admirabili vocum convenientia gravis juxtà, et jucundus : ad hoc ipsum à natura factus magis, quàm disciplina institutus. Sed dicet aliquis, hæc omnia ad auctoris laudationem potius, quàm ad operis commendationem valere. Itaque finem de eo dicendi facere in præsenti satius est, quàm plura dicere. Tantum voluimus communi ferè omnium de Orlando opinioni nostram ascribere. Ceterum non tam nos delectat hujus operis, quod nunc in lucem edimus, præstantia, atque excellentia, quàm quod nunc in ea re potissimùm elaboravimus, quæ hujus artis peritissimi cujusque sententia, ac judicio te uno dignissima sit judicata. Neque id immerito, cum quidquid temporis ad remissiora, et faciliora studia ex quotidianis tantarum rerum curis tibi reliquum est, non solùm in musicam conferas, sed te hujus artis studiosis, et professoribus ornamento, ac præsidio fuisse aliis quidem omnibus notissimum sit, mihi sit nefas silentio præterire.

Le tableau ci-dessous indique le contenu du recueil. Nous y avons ajouté la mention des ouvrages imprimés où les motets en question ont été publiés pour la première fois : [1]

Titres des motets	Nombre de voix	Recueils antérieurs où ils ont paru pour la première fois	Recueils postérieurs où ils ont paru pour la première fois dans la suite [2].
1. Confitemini Domino..........	5	E 1562	
2. Hierusalem, plantabis.......	5	E 1562	
3. Videntes stellam............	5	E 1562	
4. Omnia quæ fecisti...........	5	E 1562	
5. Veni in hortum..............	5	E 1562	
6. Exaudi domine...............	5	E 1562	
7. Angelus ad pastores.........	5	E 1562	
8. Tædet animam meam	5	E 1562	
9. Stet quicumque volet potens aulæ culmine lubrico.......	5	E 1556	
10. Dominus non est exaltatum..	5	E 1556	
11. Deus qui sedes super thornum (sic)	5	E 1562	
12. Heu mihi Domine...........	5	E 1556	
13. Si amb... In medio tribulationis	5	E 1556	
14. Adversum me loquebantur...	5	E 1562	
15. Domine salvum me fac......	5	E 1562	
16. Quam benignus es..........	5	E 1562	
17. Domine probasti me........	5	E 1556	
18. Delitiæ Phœbi musarum pulcher alumne perpetuum nectar	5	E 1556	
19. Peccavi quid faciam........	5	E 1556	
20. Nisi dominus...............	5	E 1562	
21. Illustra faciem tuam........	5	E 1562	
22. Non vos me elegistis........	5	E 1562	
23. Surgens Jesus..............	5	E 1562	
24. Confundantur superbi.......	5	E 1562	

1. Pour la chronologie des motets de Lassus, cf. Eitner, *Chronologisches Vezeichniss der gedruckten Werke von H. L. v. Hassler und Orl. de Lassus*, ed. Bahn, Berlin, 1874, et plus spécialement Haberl, préfaces des vol. I, III, V, VII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XIX des *Œuvres complètes* de Lassus, publiées à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.
2. La lettre E suivie d'une date et, éventuellement, d'une petite lettre, indique, dans le tableau ci-dessus, les recueils où ont paru pour la première fois, d'après Eitner et Haberl, les motets du recueil parisien de 1564.

Titre des motets	Nombre de voix	Recueils antérieurs où ils ont paru pour la première fois	Recueils postérieurs où ils ont paru pour la première fois dans la suite
25. Clare sanctorum............	5	E 1562	
26. Sicut mater consolatur......	5	E 1562	
27. Caligaverunt	5	E 1562	
28. Gustate et videte...........	5	E 1556	
29. Benedicam Dominum........	5	E 1562	
30. Mirabile mysterium.........	5	E 1556	
31. Te spectant Reginalde......	5	E 1556	
32. Ad te Domine levavi........	5	E 1556	
33. Fremuit spiritus............	6	E 1556	
34. Heroum soboles, amor orbis Carole nostri.............	6	E 1556	
35. Si qua tibi obtulerint culti nova carmina vates........	6	E 1556	
36. Surge, propera.............	6		E 1566
37. Creator omnium Deus.......	6	E 1556	
38. Quare tristis es.............	6		E 1565 (transposé une quinte plus bas).
39. O mors quam amara........	6		E 1568
40. Da pacem Domine..........	6	E 1556	

Comme on peut le voir par ce tableau, le recueil parisien de 1564 n'offre qu'un intérêt assez restreint au point de vue chronologique, tous les motets qu'il contient ayant déjà paru antérieurement, à l'exception de trois. Les exceptions sont les pièces à 6 voix *Surge propera* (n° 36), *Quare tristis es* (n° 38), *O mors quam amara* (n° 39), qu'Haberl considérait comme ayant été publiées pour la première fois respectivement en 1566, 1565 et 1568. L'écart est, dans les trois cas, fort minime et ne tire guère à conséquence.

Le deuxième recueil édité par Le Roy et Ballard offre un intérêt plus vif que le premier, en raison de ce que la majeure partie des motets qu'il renferme semble, jusqu'à plus ample information, y avoir paru pour la première fois. Les mentions suivantes figurent sur sa page de titre :

Modulorum Orlandi de Lassus quaternis, quinis, senis, septenis, octonis et denis vocibus modulatorum secundum volumen.

Lutetiæ Parisiorum
Apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard,
Regis Typographos. sub signo Montis Parnassi
1565
Cum privilegio Regis ad dècennium.
Bassus.

Au verso de la page de titre se trouve un portrait de Charles VIIII *(sic)* ; à la page suivante, ce poème à « Monsieur d'Orleans », où il n'est point question de Lassus, mais dans lequel on trouve des allusions non dépourvues d'intérêt à la triste situation où se débattait la France à ce moment [1] :

A Monsieur d'Orleans,
Adrian le Roi et Robert Ballard.

Les vertus sont trop mieux seantes
Et cent fois trop mieux aparentes
Aux grans qu'au petit peuple bas
Et d'autant paroissent plus belles
Quelles fleurissent immortelles
En vous qui les suit pas à pas.

Aussi vous retenez la grace
De la plus vertueuse race
Qui soit et qui puisse estre, encor
Que les couronnes se changeassent
Et que les vertus retournassent
En leur ancien siècle d'or.

Et c'est pourquoy la pauvre France
Soupire desja l'esperance
De s'asseurer en voz bontez
Qui chasseront tous les nuages
Tous les maus et tous les orages
Qui ont troublé tant de citez.

Alors viendront en abondance
Mille plaisirs en vostre france
L'un apres l'autre se montrer.
Ainsi quà la saison nouvelle
Les arondeaux a tire d'aelle
Viennent en foule d'outremer.

Et pour avancer ce presage
Je vous donne ce bel ouvrage
Ouvrage d'un gentil labeur
Pour haster ces belles années
Et pour servir aux destinées
D'un messager avancoureur.

Cet ouvrage contient les 25 motets suivants :

1. Depuis 1562, elle était engagée dans des luttes religieuses qui se prolongèrent jusqu'à la fin du siècle (Édit de Nantes, 1598).

Titres des motets	Nombre de voix	Recueils antérieurs où ils ont paru pour la première fois	Recueils postérieurs où ils ont paru pour la première fois	Observations
1. Amen dico vobis.	4	E Smw. 1564d [1]		
2. Cognovi domine.	4		E 1568a	
3. Iniquos odio.....	4		E 1568a	
4. Quasi cedrus.....	4	E Smw. 1564d		
5. Deus in nomine..	4		E 1568a	
6. Beatus vir.......	4		E 1568a	
7. Laudate Dominum	5		E 1568a	
8. Quis valet forsan..	5		E 1568a	Débute par *Quis valet eloquio* dans 1568a.
9. Tristis est anima.	5		E 1568a	
10. Pater peccavi...	5	E Smw. 1564a		
11. Benedicite	5		E 1568a	
12. Deus no(ster) refugium	5		E 1566	
13. Ut radios.......	5		E 1568a	
14. Bonitatem fecisti.	5		E 1568a	
15. Beati omnes qui timent	5		E 1566a	
16. Quis mihi, quis tete rapuit, dulcissima Philli ?.	5		E 1568a	Ce texte a été travesti dans le *Magnum Opus* de 1604 (*Quid tibi, quidnam pro meritis* ; cf. *Œuvres complètes*, XI, nº 416.)
17. Animam meam dilectam	5		E 1568a	
18. Tu Domine benignus	5		E 1568b	
19. Pater noster qui es in cœlis.......	6		E 1604 (Magnum Opus)	
20. Timor et tremor.	6	E Smw. 1564b		
21. Jubilate Deo....	6		E 1568b	
22. Beatus qui intelligit	6		E 1568b	
23. In omnibus requiem quæsivi..	7		E 1568	
24. In convertendo..	8		E 1568	
25. Quo properas facunde nepos Atlantis	10		E 1568	

1. Les lettres Smw. ajoutées à E indiquent qu'il s'agit de recueils d'auteurs divers mentionnés dans l'ouvrage d'Eitner : *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, ed. Liepmannssohn, Berlin, 1877.

Vingt et un sur vingt-cinq des motets contenus dans le *Modulorum... volumen* de 1565 semblent donc, d'après ce tableau, avoir paru pour la première fois dans ce recueil. Sont-ce réellement des « primeurs » réservées par Orlande aux éditeurs parisiens ? Ou bien ceux-ci ont-ils glané ces pièces avec ou sans le consentement du maître, dans des ouvrages publiés antérieurement en Italie, dans les Pays-Bas ou en Allemagne ? Question insoluble pour l'instant, toute trace desdits ouvrages ayant disparu, à supposer qu'ils aient jamais existé...

Nous voudrions, en terminant, attirer l'attention sur un troisième recueil à peu près inédit que possède la Bibliothèque Royale de Belgique. La fiche qui le mentionne porte les indications suivantes :

7e cl. V. K. Lass. — *Lasso (Orlando). Quinque missæ suavissimis modulationibus refertæ, una quinque reliquæ vero quator* (sic) *vocibus concinendæ. — Bassus. Venetiis*, 1550, in-4° obl.

Il s'agit, comme on le voit, de la partie de basse d'un recueil de messes, dont une à cinq voix et quatre à quatre voix. La date de 1550 a de quoi surprendre. Une œuvre de Lassus éditée en 1550, alors que le maître n'était âgé que de 18 ans, cela ne s'était encore jamais vu ! Cependant, le rédacteur de la fiche ne s'est pas trompé : il s'est borné à transcrire en chiffres arabes le millésime MDXLX qui figure sur la page de titre du recueil. Au premier abord, cette façon bizarre d'exprimer la date de 1550 en chiffres romains peut apparaître comme la fantaisie d'un typographe en veine de se singulariser. En réalité, il y a là une simple erreur, comme l'a montré M. Boghaert-Vaché, et la date en question doit être lue MDLXX (1570) et non 1550. « En effet, dit cet auteur, le recueil est dédié à Jean-Jacob, archevêque de Salzbourg [1]. Et il suffit d'ouvrir un ouvrage consacré à Salzbourg pour s'assurer que le

1. La partie séparée de basse de la Bibliothèque royale ne contient pas de préface-dédicace.

prince-archevêque Jean-Jacob régna de 1560 à 1580 »[1]. D'autre part, ce recueil a été publié à Venise par Claudio Merulo, dont l'activité, en tant qu'éditeur de musique, se borne à la période comprise entre 1566 et 1571[2]. Il est donc de toute évidence que la date inexacte de 1550 est due au déplacement intempestif de l'un des chiffres romains X.

Le tableau qui suit indique le contenu du recueil, ainsi que les manuscrits et les ouvrages imprimés (autres que celui qui nous intéresse), où figurent, pour la première fois, les messes qu'il renferme :

Titres des messes	Nombre de voix	Recueils manuscrits où elles se rencontrent pour la première fois	Recueils imprimés où elles figurent pour la première fois
1. Je ne mange.	4	Ms. 2476 de la Bibliothèque de Munich, datant d'entre 1555 et 1570 environ[3].	E 1581a
2. La la maître Pierre.	4	*Id.*	E 1577b
3. Pillons, pillons lorge.	4	*Id.*	E 1582a
4. Frere thibault.	4	Ms. de la Bibliothèque d'Augsbourg, datant de 1568 (cf. Eitner, *Chronol. Verz.*)	E 1577b
5. Le bergyere (= Le berger et la bergère).	5		E 1574 (*Patrocinium*, IIa pars).

De même que dans le cas des recueils parisiens de 1564 et de 1565, l'intérêt qui résulte de ces juxtapositions de dates est assez mince, en ce qui concerne la formation du style de Lassus : on note, en effet, la présence des quatre messes à 4 voix, dans des manuscrits datant, l'un de 1568, l'autre de 1570 au plus tard ; d'autre part,

1. Cf. le journal *La Province*, Mons, 10-11 mai 1920.
2. Cf. le journal *Demain*, Bruxelles, 2 juin 1920.
3. Cf. J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der Kgl. Hof-und Staatsbibliothek München*, ed. Palm, Munich, 1879 (nº 20).

l'écart entre 1570 et 1574 que l'on observe en ce qui concerne la messe à 5 voix *(Le bergyere)* est trop restreint pour que l'on puisse y attacher une importance quelconque.

En résumé, les trois ouvrages dont nous avons fait ci-dessus l'analyse externe ne nous apportent du neuf qu'au seul point de vue bibliographique. La chronologie des œuvres du maître n'en est modifiée que dans une mesure très limitée et, à dire vrai, sans portée réelle pour ce qui regarde l'évolution de son génie. Notons cependant que les recueils parisiens de 1564 et de 1565 établissent sinon des rapports personnels avec la France plus étroits et de date moins récente que ceux dont on avait la preuve jusqu'à présent, tout au moins, une connaissance plus ample et plus ancienne dans le milieu musical de Paris, des motets latins de Lassus, c'est-à-dire de la partie de son œuvre qui brille de l'éclat le plus vif par sa puissance et son originalité.

P.-S. — A la suite de cette communication, nous avons reçu de M. Prunières, des renseignements intéressants relatifs à une collection de « Livres de Chansons » de Lassus et d'autres auteurs, qui font partie de sa bibliothèque.

Il s'agit d'une série de recueils publiés à Paris par Le Roy et Ballard, et mentionnés par Eitner *(Chronol. Verz.)* sous les dates 1578 (1583) ; 1578^{d} (1579) ; 1578e (1579) ; 1578^{b} (1576).

Les trois premiers *(Douzième, Sesieme* et *Dixsetieme livre de chansons à quatre et à cinq parties)* sont des recueils mixtes, composés d'œuvres de Lassus et d'autres auteurs du temps. Le dernier *(Dixhuitieme livre de chansons...)* ne comprend que des œuvres d'Orlande.

Nous avions déjà eu l'occasion de remarquer que ces divers recueils, ainsi que plusieurs autres appartenant à la même série [1], étaient représentés dans diverses bibliothèques (British Museum, Bruxelles, Paris), par des éditions antérieures à celles qu'Eitner a connues.

Mais cette antériorité n'était point telle qu'elle pût entraîner des conséquences intéressantes au point de vue général.

1. Le Roy et Ballard ont publié, dans cette série, 25 livres, dont le 10e, le 12e et tous ceux qui suivent, jusqu'au 25e, contiennent des œuvres de Lassus.

Il en est autrement des quatre recueils dont M. Prunières possède la partie de basse. Ils sont, en effet, datés tous quatre de 1565.

L'un d'eux, le *Dix-huitième livre*, anticipant sur le *Mellange* de 1570 et rivalisant avec le *Primus liber modulorum* de 1564 et le *Modulorum... volumen* de 1565, est uniquement consacré à Lassus : preuve nouvelle de l'intérêt considérable qu'avait excité l'œuvre du maître à Paris, bien avant 1570.

Toutefois, à part une seule exception, — la chanson *Comme la tourterelle*, qui figure dans le 18e livre, et que M. Sandberger considérait comme ayant été publiée pour la première fois en 1567 [1] — toutes les pièces de Lassus éditées dans ces quatre livres de chansons avaient déjà paru antérieurement dans d'autres recueils.

Étant donnée l'existence, en 1565, d'éditions simultanées des 12e, 16e, 17e et 18e livres de chansons, il était légitime de supposer qu'au moins une partie de ces recueils avait déjà été publiée antérieurement.

Poussant plus loin nos investigations, nous avons acquis la preuve que cette hypothèse n'était point hasardée :

En effet, la bibliothèque du *Liceo Musicale* de Bologne possède la partie de ténor d'une édition du 12e livre, datant de 1561 [2]. Les 13 chansons de Lassus que renferme ce recueil, et qui ne font sans doute qu'un avec celles des éditions de 1565 (Prunières) et de 1572 (Bibliothèque Royale de Belgique), dont nous avons pu vérifier le contenu, avaient déjà toutes été publiées antérieurement à 1561, sauf une seule, *Rends moy mon cœur*, dont M. Sandberger fixe la première parution à 1565.

Le *Liceo Musicale* possède, en outre, de cette même année 1561, le ténor d'une édition du 14e livre. Mais, chose curieuse, cette édition ne renferme, d'après le catalogue du *Liceo*, que deux chansons d'Orlande, alors que la réédition de 1571, que nous avons pu examiner à la Bibliothèque Royale de Belgique, en contient sept.

D'autre part, nous lisons dans l'intéressant ouvrage que M. Van Doorslaer vient de consacrer à *La Vie et les Œuvres de Philippe de Monte* [3], qu'il existe à la Bibliothèque Landau, à Florence, une édition de 1564 du 10e livre. Si, comme il est à supposer, cette édition renferme déjà les quatre pièces de Lassus qui figurent dans l'édition de 1570 de la Bibliothèque Royale de Belgique, il y a lieu de constater que la date

1. Cf. le tableau chronologique qui se trouve dans le XIIe volume des *Œuvres Complètes* de Lassus, publiées par Breitkopf et Haertel.
2. Cf. le Catalogue de la Bibliothèque du *Liceo*, t. III, p. 200.
3. Bruxelles, Hayez, 1921.

à laquelle elles ont paru pour la première fois, d'après Eitner *(Chronol. Verz.)* et Sandberger, doit être reculée :

1° *Pronuba Juno*, 2° *Presidium sara*, 3° *Du fons de ma pensée*, 4° *De vous servir*, étaient, en effet, considérés jusqu'ici comme ayant été respectivement révélés au public en 1578 (nos 1 et 2), 1564 et 1574.

Pour la troisième de ces pièces *(Du fons de ma pensée)*, le recul paraît inexistant à première vue. Mais, si l'on tient compte du fait que le 12e et le 14e livres avaient déjà été édités en 1561 *(Liceo Musicale)*, il est de toute évidence que le 10e livre ne l'a point été pour la première fois en 1564, mais qu'il a dû en exister une édition datant de quelques années plus tôt [1].

Au moment d'achever la rédaction de ce post-scriptum, nous nous sommes souvenu de ce qu'en établissant la bibliographie des chansons de Lassus dans la préface du XIIe volume des Œuvres complètes du maître (cf. *Quellenverzeichniss*, p. XI ss.), M. Sandberger avait établi l'existence de certains recueils inconnus d'Eitner.

Vérification faite, il s'agit d'éditions des *Livres de Chansons* de Le Roy et Ballard, en grande partie antérieures à celles que signale Eitner et appartenant, pour la plupart, à la Bibliothèque Landau, à Florence.

La plus intéressante est, à coup sûr, celle du 15e livre, parue dès 1556, et qui renferme quatre pièces de Lassus. Ne résulte-t-il pas, en effet, de la juxtaposition même de ce numéro et de cette date, que les livres 10, 12, 13 et 14 ont dû être édités antérieurement au livre 15, au plus tard en 1556, et que, par conséquent, les compositions d'Orlande qu'ils contiennent datent au plus tard de cette année ? [2]

Mais nous ne pouvons poursuivre plus avant cette étude. Nous renvoyons, pour le surplus, au *Quellenverzeichniss* de M. Sandberger, en faisant remarquer, avec cet auteur, que des difficultés naissent du fait que certains livres portant le même numéro, mais une autre date d'édition, diffèrent parfois notablement entre eux par leur contenu.

En conclusion, il appert avec surabondance, de tout ce qui précède, que les relations de Lassus avec la France, et plus spécialement avec Roy et Ballard, ont dû se nouer dès 1555 et se faire très étroites à partir de 1550. Plus encore, il semble que sa réputation de « chansonnier » se soit établie, entre 1555 et 1560, tout autant et peut-être même plus par l'édition française (Le Roy et Ballard) que par l'édition belge (Susato, Phalèse).

1. A noter que le *Liceo* possède une édition de 1559 du 8e et du 9e livres, étrangers à Lassus (Cf. Catal., III, p. 200).

2. A l'exception de celles dont on sait positivement qu'elles ont paru à Anvers (dans Eitner, 1555a)

LES CONTREPOINTISTES DE L'ÉCOLE D'EVORA

COMMUNICATION DE M. LUIZ DE FREITAS-BRANCO
Sous-directeur. Professeur d'Histoire musicale au Conservatoire de Musique de Lisbonne.

Les contrepointistes portugais du XVIe et du commencement du XVIIe siècle sont légion, tellement nombreux que, pour une exposition résumée de leurs biographies et de leurs œuvres, un livre ne suffirait pas. Je citerai, cependant, les principaux noms, non seulement pour donner une idée de la richesse de notre production musicale à l'époque palestrinienne, mais encore, et surtout, parce qu'ils sont, pour la plupart, complètement inconnus hors du Portugal.

Au XVIe siècle, Alexandre de Aguiar, Gonçalo de Buena, Antonio Carreira, Afonso Vaz da Costa, Cosme Delgado, Mateus de Fontes, Pero Gil, Damiãs de Goes, Afonso Lobo, Duarte Lobo, Domingo Madeira, Manoel Mendes, Pedro Alvares de Moura, Antonio Pinheiro, Pero do Porto, Gaspardos Reis, Bartolomeu Trozelho et João de Villa-Castin.

Au XVIIe : Fernando de Almeida, Diego de Almarado, Tomé Alvares, Dionisio dos Aujos, Francisco Correia de Araujo, Manoel Leitao de Avillez, Francisco Baptista, Francisco Barca, Antonio de Belem, Estevan de Brito, Francisco Camello, Manoel Correia

do Campo, Manoel Cardoso, Manoel Rodrigues Coelho, Filipe da Conceiçao, João Cordeiro, André da Costa, Sebastião da Costa, Antonio da Cruz, Filipe da Cruz, João da Cruz, Gabriel Dias Besson, João de Escovar, Henrique de Faria, Antonio Fernandes, Cosme de Baena Ferreira, João Fogaça, Nicolau da Fonseca, João Alvares Frovo, Frei Gil, Jéronimo Gonçalves, João Gonçalves, Antonio de Jesus, Jean IV, roi de Portugal, Miguel Leal, Antonio Marques Lesbio, Francisco Luiz, Manoel Machado, Filipe de Magalhâes, Francisco Martins, Diogo Dias de Melgaço, João Mendes Monteiro, João da Natividade, Antonio de Oliveira, Bento Nunes Pegado, Marcos Soares Pereira, Joâo Pinheiro, Manoel Pousão, Joâo Lourenço Soares Rebello, Manoel Rebello, Pedro Vaz Rego, Francisco du Rocha, Gonçalves Mendes Saldanha, Francisco de Santa Maria, Francisco de Santiago, Manoel Tavares, Pedro Talesio, Antonio Vieira e Matias de Sousa Villalobos.

Les noms, on le voit, sont nombreux. Comme la plupart de ces compositeurs étaient doués de la fécondité caractéristique de leur époque, on peut se figurer la splendeur d'une période, âge d'or de la musique portugaise, à laquelle il ne manque pas, pour comble d'encouragement, un chef d'État, musicien remarquable et sachant tout ce qu'en son temps on pouvait savoir de musique.

Je dois, à mon grand regret, renoncer à m'occuper ici de plusieurs musiciens remarquables parmi ceux que je viens de citer comme Damião de Goes mentionné avec grand éloge par Glaréan[1] ; Manel Rodrigues Coelho, auteur de *Flores de Musica*, représenté dans le recueil *Orgelpiecen* de Ritter ; Francisco Correia de Aranjo dont les œuvres existent, hors du Portugal, aux bibliothèques de Bruxelles (2004) et de Madrid ; Afonso Lobo et le roi Jean IV.

Je choisis les plus importants, six admirables compositeurs dans le style polyphonique, qui constituent l'école dite d'Evora :

1. Dodecachordon. — Voir aussi Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, tomes VI et VIII.

Manoel Mendes, Duarte Lobo, Manoel Cardoso, Filipe de Magalhães, João Lourenço Rebello et Diego Dios de Melgaço, qui, tous, ont fait leurs études en cette ville, située au nord du Portugal, capitale de l'ancienne province de l'Alentejo et foyer d'un intense mouvement musical.

Les origines assez curieuses de ce mouvement et n'ont pas encore été éclairées à la lueur des récentes conquêtes de la méthode historique. Garcia de Resende, natif d'Evora où il habitait, fait allusion, dans une poésie comique de son *Cancioneiro*, à une dispute entre chanteurs, d'où on conclut de façon incontestable qu'à son époque (XVe siècle) on chantait à Evora à plusieurs voix et en style imitatif. Si donc on prétendait attribuer les origines de l'école contrapuntique d'Evora au séjour que fit en Portugal, au XVIe siècle, le célèbre compositeur Rinaut de Melle comme maître de chapelle du cardinal-roi D. Henrique, on se tromperait, même en ne précisant pas ce fait certain que le plus ancien contrepointiste et fondateur de l'école d'Evora, contemporain de Rinaut de Melle, avait terminé son apprentissage et composait assez longtemps avant l'arrivée en Portugal de son illustre confrère flamand.

Ce fondateur fut Manoel Mendes surnommé « le Lusitanien », né à Evora au commencement du XVIe siècle, mort dans la même ville en 1605, maître de chapelle à la cathédrale, après avoir occupé quelque temps la même charge à Portalegre, autre ville de l'Alentejo. Aucune de ses compositions, qui se font remarquer par la merveilleuse pureté de leur écriture, n'a été imprimée. Il en existe un grand nombre aux bibliothèques d'Evora et de Lisbonne.

Le plus grand de tous, célébré par les théoriciens espagnols de son temps à l'égal de Tomas de Victoria et de Mathias Romero, fut Duarte Lobo, Eduardus Lupus, le Palestrina portugais, qui sut unir à une prodigieuse technique contrepointique, l'expression, parfois audacieuse pour l'époque, des émotions et des sentiments. Duarte Lobo, élève de Mendes et maître de chapelle de l'hôpital royal, puis de la cathédrale de Lisbonne, se distingua comme son maître par sa longévité, puisque, né en 1540, il ne mourut qu'en

1643, à l'âge de cent trois ans. Il enseigna pendant cinquante ans à la cathédrale de Lisbonne, où il forma, entre autres élèves remarquables, trois compositeurs cités plus haut : Alvares Frovo, Antonio Fernandes et Antonio de Jesus. La vie du plus grand compositeur portugais, de l'un des plus éminents de la période palestrinienne, se passa, modeste et sans bruit, comme celle de tous les maîtres de chapelle de son temps. Il composa une énorme quantité de musique, publiée à Anvers chez le célèbre imprimeur Plantin-Moretus, et à Lisbonne. Tous ces livres existent, à l'exception de deux volumes de messes qui figurent dans la liste d'ouvrages imprimés chez Plantin, et dont on n'a pas découvert la trace jusqu'à présent. Personnellement, et par le plus heureux hasard, j'ai pu trouver un grand in-folio, imprimé à Lisbonne en 1602 et contenant huit *Magnificats* à quatre voix, lequel ne figure ni dans le catalogue du roi Jean IV ni dans aucune bibliographie. La dédicace de ce volume fait allusion à une œuvre antérieure du même genre, que Lobo considère toutefois comme moins parfaite et qui n'est non plus mentionnée nulle part ailleurs, ce qui doit nous faire espérer de nouvelles découvertes. Les biographes de Lobo ont vanté son habileté à écrire pour voix nombreuses, le comparant à Benevoli. Cette opinion me semble mal fondée, car je ne sache qu'il ait écrit à plus de onze voix et de trois chœurs, ce qui n'approche heureusement que de loin l'excessive virtuosité des palestriniens de la décadence, Orazio Benevoli et Gregorio Ballabene.

L'*Histoire de la typographie musicale aux Pays-Bas*, de Goovaerts, mentionne la correspondance échangée en latin entre la maison Plantin-Moretus et Duarte Lobo, depuis 1600 jusqu'à la mort de celui-ci. Ses œuvres imprimées, manuscrites, ou faisant partie d'anthologies, sont dispersées un peu partout. On en trouve non seulement en Portugal, mais aussi à la cathédrale de Valladolid, à la Hof-und Staatsbibliothek de Münich, à la Hofbibliothek de Vienne, au Royal College of Music, au British Museum et au Cambridge Fitz-William Museum.

Le troisième, par ordre chronologique, des grands contrepointistes

de l'école d'Evora est le Frère Carmélite déchaussé Manoel Cardoso. Il naquit à Fronteira, petite ville de l'Alentejo, et travailla le contrepoint à la cathédrale d'Evora avec Manoel Mendes. Il mourut à Lisbonne, au couvent du Carmel fondé par le connétable Saint-Nuno Alvares Pereira, le 4 novembre 1650. Il écrivit beaucoup, mais ne publia ses œuvres qu'à Lisbonne. Comme Josquin Després dans les messes *Lascia mi fare* et *Ferrariæ Dux Hercules*, comme Philippe Rogier dans sa messe sur le nom de Philippe II d'Espagne, Manoel Cardoso mit en musique un nom, celui du roi de Portugal, et s'en servit pour composer une messe. Presque toutes les messes des contrepointistes portugais étaient d'ailleurs composées sur des motifs de plain-chant ou même populaires, et recevaient leur titre latin ou portugais d'après le motif choisi. La réputation de Manoel Cardoso était telle, que, voyageant en Espagne, le roi Philippe lui fit un accueil honorable qui rappelle l'anecdote du grand Frédéric et de Jean-Sébastien Bach. Le roi catholique le manda et lui ordonna de « faire la mesure aux chanteurs » de sa chapelle pendant tout le temps qu'il serait à Madrid. Cardoso est, après Lobo, le plus important des contrepointistes d'Evora.

Filipe de Magalhães est né à Azeitão sur la rive sud du Tage, vers la fin du XVIe siècle, et se rendit très jeune à Evora où il fut l'élève de Manoel Mendes. Plus tard maître de chapelle à la Miséricorde, puis à la cathédrale de Lisbonne, il composa de nombreuses œuvres, mais ne publia que deux livres de plain-chant et un volume contenant des messes, des antiennes et un motet. Mon savant confrère, professeur d'harmonie et bibliothécaire du Conservatoire national de Musique de Lisbonne, M. Tomas Borba, a découvert récemment trois messes complètes manuscrites de Filipe Magalhães. De ces messes, deux sont à quatre voix et intitulées : *Si ignoras te* (en sol) et *O' Soberana luz* (en *la*). La troisième, en *ut*, intitulée : *Cor Vestrum*, est à cinq voix.

Joâo Soares Rebello, ou João Lourenço Rebello, est né dans la province de Minho, à l'extrême Nord du Portugal, ce qui confirme ce qu'on aura pu observer à propos de Filipe de Magalhâes, c'est-à-

dire que, de tous les points du royaume, on accourait à Evora faire l'apprentissage du contrepoint, cette science étant particulièrement cultivée dans la capitale de l'Alentejo. Rebello vint donc à Evora étudier la polyphonie vocale sous la direction de Manoel Mendes. Le vieux duc de Bragance, D. Theodosio, le remarqua et le choisit pour camarade et compagnon d'études de son fils Jean, le futur fondateur de la dynastie de Bragance. Une fois sur le trône, Jean IV combla Rebello de distinctions et d'honneurs. Rebello composa beaucoup d'œuvres vocales religieuses à quatre, cinq, six, huit, dix, douze, dix-sept, dix-huit et vingt parties réelles, même une messe célèbre, à trente-neuf voix, écrite pour le trente-neuvième anniversaire de son royal protecteur. Mentionnons encore une composition à huit voix : *Spiritus meus attenabitur*, intéressante pour les Français, car elle fut composée spécialement pour le service funèbre de Louis XIII, à l'église Saint-Louis-des-Français de Lisbonne.

Le dernier des grands contrepointistes, Diego Dias de Melgaço, né dans la petite ville de Cuba, en Alentejo, le 11 avril 1638, est mort, vers la fin du XVIIe siècle, à Evora. Élève du séminaire de la capitale de l'Alentejo, il s'y nourrit de la grande tradition de Mendes et maintint jusqu'à sa mort la splendeur musicale de l'église métropolitaine d'Evora. Il écrivit beaucoup, et il existe, en manuscrit, une quantité d'ouvrages de Melgaço qui conservent toute la pureté de style de ses maîtres et modèles.

L'impression d'ensemble, qu'on reçoit des contrepointistes de l'école d'Evora, est qu'ils se montrent, en général, plus amis de l'expression, et, notamment, de la dissonance comme moyen d'expression, que d'autres musiciens du même style. Cette impression est confirmée à propos de Rebello par son contemporain le contrepointiste espagnol Patino qui l'accuse d'être trop fougueux disant : « La fougue est bonne pour la guerre et non pour la musique... »

Je crois donc pouvoir affirmer que, lorsqu'on aura publié l'édition aussi complète que possible de nos grands contrepointistes,

on trouvera, dans cette anthologie monumentale, une source précieuse de documents qui contribueront à établir que nous ne sommes pas seulement un peuple de navigateurs et de conquérants, mais que, comme M. de Figueiredo l'a déjà démontré, en étudiant l'école du génial Nuno Gonçalves en peinture, nous possédons de glorieuses traditions artistiques, même en musique.

L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE FRANÇAISE SUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA SUITE

COMMUNICATION DE M. KARL NEF
Professeur à l'Université de Bâle.

Le programme, choisi pour la section de musique du Congrès d'Histoire de l'Art, propose l'étude des rapports entre les différentes écoles nationales et l'école française. D'après cette indication, j'aurais voulu étudier l'influence de la musique française sur le développement de la *Suite*, sujet que j'ai touché dans mon livre : *Geschichte der Sinfonie und Suite.* Mais, en l'étudiant de plus près, j'ai reconnu qu'il est trop vaste pour une communication de congrès et je me suis limité à une seule pièce de la *Suite à l'allemande.* En étudiant l'histoire de ce morceau important qui est, à l'époque classique, en tête de la Suite (de la Suite pour clavecin tout au moins), on reconnaît, pas à pas, l'influence qu'a exercée la musique française sur le développement de la suite.

A lui seul, ce nom français « l'allemande », employé par un J.-S. Bach et par les compositeurs de tous les pays, est une preuve de cette influence.

L'allemande a passé par des phases de développement très diverses, au point qu'on a complètement perdu de vue son origine ; on ne savait plus qu'elle avait été une danse. J.-J. Rousseau (1768)

et, plus tôt encore, Mattheson (1737) ne la considèrent plus comme une danse. Même, le dictionnaire moderne de Grove dit que l'allemande ne tire pas son origine d'une forme de danse. Nous sommes mieux renseignés à présent. Nous savons que l'allemande était, au début, une danse venue de l'Allemagne, mais on l'a changée peu à peu au point de lui enlever le caractère d'une danse. Nous en avons la musique ; un grand nombre de ces compositions du XVI[e] et du début du XVII[e] siècles, soit pour luth, soit pour instrument à clavier, soit pour un ensemble d'instruments, nous ont été conservées. Souvent aussi, l'allemande a été chantée. Hors de l'Allemagne, Susato à Anvers et Phalèse à Louvain, Atteignant à Paris, en ont publié (quelques-unes réimprimées par Eitner, MM. Scheuleer et Expert). En Angleterre, on trouve des allemandes dans la musique pour virginal.

A l'origine, la forme de l'allemande est toute simple ; elle se compose de deux parties, de chacune quatre à huit mesures généralement. Dans leurs suites d'orchestre, Schein (1617) et Scheidt (1622), réussisent de petits chefs-d'œuvre. Ils se servent déjà du nouveau titre en langue française « allemande », abandonnant le vieux mot de « Tanz », usité jusque-là. Il semble que ce soient les Anglais, collaborant à la Suite d'orchestre en Allemagne, qui y introduisirent le vocable français. Ce détail montre déjà l'influence française ; elle deviendra si forte qu'elle transformera complètement l'allemande.

Autant que je puis en juger, c'est l'école française de luth qui a donné à l'allemande ce caractère spécial auquel on pense quand on parle d'elle maintenant. Gautier en a ciselé la nouvelle forme. Il l'a mise au premier rang, à la place réservée autrefois à la pavane ; les rythmes se raffinent, se compliquent, quelques-uns auxquels il revient de préférence prennent une signification caractéristique.

Le ton de l'allemande devient noble, un peu orgueilleux, sans la lourdeur de l'ancienne pavane. Toujours agitée, elle n'est ni passionnée ni sautillante. Des tournures de contrepoint lui donnent un mouvement incessant. Ce qui prouve l'importance que Gautier lui donnait, c'est qu'il l'a utilisée pour quelques-uns de ses célèbres

« tombeaux ». Il n'employait pas l'anacrouse qui deviendra indispensable plus tard. Elle fait son apparition dans les allemandes des luthistes Chancy, Pinel, Merville, Dufaux. M. André Pirro, dans son article sur « Louis Couperin à Paris » *(Revue Musicale,* 1921, n° 4), a fait remarquer que c'était la mode de danser l'allemande en France, au début du XVIIe siècle, et a mis en évidence que la majesté, avec laquelle on la dansait, a influencé la musique. Il cite et publie des exemples caractéristiques de Louis Couperin, Mézangeau, Pinel et Estienne Richard. Le chef de cette école de clavecin, Chambonnières, achève tout ce que ces hommes ont tenté et crée la forme classique, cette forme que Bach, Händel et Couperin ont immortalisée. Il impose cette harmonie à la fois pleine, riche et transparente que Mattheson demande avant tout.

En Allemagne, c'est surtout Froberger qui, sous l'influence des luthistes et clavecinistes français, écrit des allemandes et, servi par son génie original, les réussit à merveille. A partir du milieu du XVIIe siècle, tous les compositeurs sont sous l'influence de la France, non seulement ceux pour clavier, comme Pachelbel, Kuhnau, Krieger, Jean-Gaspard Fischer, mais encore ceux pour orchestre tels que Rosenmüller, Petzel, Scheiffelhut et encore le grand musicien anglais de l'époque, Henry Purcell, dont M. Barclay Squire a donné récemment une édition complète de la musique de clavier.

Il est intéressant de comparer, à l'époque suivante, les deux grands maîtres du clavecin, le Français et l'Allemand, François Couperin et J.-S. Bach. L'un, avec son génie clair et classique, s'en tient strictement au caractère propre de l'allemande ; l'autre, plus exubérant, risque, dans cette forme, des idées qui la font presque éclater. Dans l'œuvre de Rameau, les allemandes jouent un rôle peu important, tandis que celles de Händel sont remarquables et montrent un caractère très spécial. Son don de la mélodie se manifeste d'une façon étonnante, même dans cette forme instrumentale si limitée. Par ces maîtres, l'allemande est arrivée à son apogée ; après eux elle disparaît.

BERNARDO PASQUINI

COMMUNICATION DE M. FELICE BOGHEN
Professeur au Conservatoire de Musique de Florence.

Quando, nella prima metà del' 600, le opere di Girolamo Frescobaldi cominciavano ad essere diffuse mercè le loro prime edizioni, e la fama del di lui genio volava, recandone il nome per tutta Europa, gli ammiratori, i cultori e gli imitatori della sua grande arte si moltiplicarono, portando une influenza notevolissima nello stile della produzione musicale dell' epoca. Pochi furono allora i musicisti che, dotati di forte e originale individualità, poterono esimersi da questa influenza. Fra questi si deve annoverare Bernardo Pasquini nato a Massa di Valdinievole nel 1637.

Non è mio scopo di parlare qui della vita di Bernardo Pasquini, della sua arte di esecutore all' organo e al cembalo, della sua carriera, dei suoi successi, i quali debbono essere stati notevolissimi se gli valsero il nome di principe degli organisti e gli procurarono il posto di direttore dei concerti che la Regina Cristina di Svezia dava nel suo palazzo, tra i quali restò memorando quello eseguito per festeggiare l'assunzione di Giacomo II al trono d'Inghilterra e che fu diretto eccezionalmente da Arcangelo Corelli, sedendo il Pasquini al clavicembalo ed avendone egli composta la musica. Dovette certo alla sua fama l'offerta fattagli dal cardinale Flavio Chigi di condurlo seco a Parigi ove suonò alla presenza di Luigi XIV che gli fece splendidi doni. Fu allievo del Vittori e di Antonio

Cesti e fu maestro a Durante, a Gasparini, e forse, anche, a Domenico Scarlatti, per il clavicembalo, e ad Azzolino della Ciaia. Ma non della sua vita, ripeto, intendo parlare, bensì delle opere ed in special modo di quelle che si riferiscono al clavicembalo, per il quale il nostro autore aveva une grande predilezione. Possediamo di queste parecchi volumi contenenti fra l'altro, capricci, variazioni, canzoni francesi, ricercari, fughe, correnti, toccate, bergamasche, sarabande, tastate, partite diverse, la celebre toccata con lo scherzo del *cuccò*, alemande, arie, ecc. Tutte queste composizioni sono completamente realizzate e danno chiaramente prova della originalità del loro autore, il quale, in luogo di attenersi alla potente ed espressiva polifonia di Frescobaldi, si attenne, nelle sue opere, ad una spontaneità, una gentilezza ed un brio tutti suoi, che se pure trovano riscontro, ma in minor grado, in altri autori dell' epoca, pure non resultarono mai così spontanee come in lui. A Pasquini sono pure dovute le toccate per organo esistenti nel British Muséum. Larghissima la sua produzione vocale della quale dirò brevemente : basti citare che nella sola Biblioteca Estense di Modena esistono ben diciasette volumi di opere e cantate ; mentre nei soli codici vaticani si contano a molte decine le arie ed ariette sopra basso numerato o continuo [1].

1. Della musica chiesastica alla quale accenna il critico G. A. Biaggi in un suo scritto sul Pasquini, apparso nella *Nazione* del 29 ottobre 1892, vigilia delle onoranze che Massa Cozzile decretò al Bernardo Pasquini medesimo, non ho potuto trovar traccie malgrado le più minuziose ricerche.

Il Biaggi asserisce che « con la scorta e con le analisi tecniche dell' abate Baini, nel 1841, abbiam lette parecchie opere religiose del Pasquini, e, non che altro, rimanemmo meravigliati. Di quelle opere sono doti costanti : la fedele interpretazione dei testi, la convenienza dello stile, l'obbedienza alle prescrizioni liturgiche. E con questo, un lavoro continuo e svariatissimo di contrappunto per ogni rispetto esemplare ; come quello che, informato a principi del Palestrina, ed essendo per ciò essenzialmente vocale, acconsente pure alle sane conquiste fatte dall' arte nel corso di un secolo, con una spontaneità, un gusto, una castigatezza di modi e di effetti, ugualmente mirabili. »

Ed ancora che « Egli spese una gran parte della sua vita a *spartire* (come allora si diceva) e a mettere in partiture *(sic)* le composizioni del Palestrina : e fini, direbbesi, per farne sangue. Con qual fervore e con qual fede egli attendesse a quel lavoro si può facilmente desumere da ciò che scrisse in

La pura ebbrezza di cantare nel *dolce stil nuovo* trova in Pasquini uno dei sacerdoti più sinceri sebbene tra i meno conosciuti. Nelle sue arie la perfetta relazione fra parole e musica e la semplicità dei mezzi dei quali egli si serve per la espressione dei vari sentimenti umani, o ispirati dalla natura, è veramente ammirevole. Anche nei recitativi, che a volte precedono queste arie, egli ha raggiunta una potenza non comune, tale da poter sostenere il confronto con i migliori esempi del genere ; e il basso numerato che le sostiene, contribuisce a farne dei veri modelli eseguibili anche ai giorni nostri con grande diletto (v. Torchi.)

Che se in alcune di esse si incontrano qualche volta melismi o fioriture, esse sono sempre giustificate e servono soltanto alla espressione musicale. Sarebbe interessante lo studiare dal punto di vista psicologico alcune di queste arie che, dal genere comico all' amoroso, dal dolce espressivo all' energico, al doloroso e qualche volta al satirico, comprendono la maggior parte dei sentimenti umani e sono di ottimo effetto, forse anche perchè brevi, mentre l'insistere in un solo stato d'animo avrebbe potuto ingenerare monotonia (v. Torchi, in *Rivista Musicale*) ; ma io debbo occuparmi più particolarmente della musica strumentale del Pasquini, come quella che lo fa assurgere al livello di entità geniale e che lo fa degno di esser tolto dall' ingiusto oblio come io ho fatto nel convincimento che solo i geni sanno e possono far progredire le arti.

Fra questa musica strumentale pasquiniana, una importanza massima spetta alle sonate per due cembali, delle quali una avrò fra poco l'onore di eseguire unitamente all' Illustre M° Philipp, mercè la cortesia della Casa Erard, che ha voluto gentilmente favorirmi gli strumenti necessari. L'importanza di tali sonate deriva dal fatto di costituire esse il primo esempio italiano di com-

un volume di quelle partiture, posseduto poi dall' abate Baini : « Quello che pretenderà di essere maestro di musica, come anche organista, e non gusterà il nettare, e non beverà del latte di queste divine composizioni del Palestrina, senza dubbio, che sarà sempre un poverello. Sentimento di Bernardo Pasquini, povero ignorante. »

posizioni di questo genere, precedente di molto i concerti di S. Bach per più cembali ; e anche da una loro particolarità tecnica : mentre il basso numerato o il basso continuo fu sempre posto quale accompagnamento ad una voce o ad uno strumento, qui è rimasto solo indizio delle composizioni che ad esso si riferivano.

La prima Sonata a due cembali di Bernardo Pasquini, che eseguiremo oggi, porta la data 1704 ; fu scritta dunque sei anni prima che la morte togliesse all' arte la preziosa vita del suo autore.

Essa può essere suddivisa nelle sue grandi linee in più parti, le quali a loro volta sono costituite di singoli pezzi. Si possono raggruppare i vari numeri per tonalità e in questo caso abbiamo : i primi tre in sì minore, i tre seguenti in re minore, con la fuga in sol minore ; poi ancora tre in fa maggiore e finalmente gli ultimi tre in mi minore. Fra numero e numero si trova la parola *segue* e dopo i primi tre numeri la indicazione *fine* ; ma segue un *basso continuo* sopra una sol riga fino alla sonata seguente. Che questo basso si dovesse intendere realizzabile a due cembali, lo prova oltre la sua stessa composizione *a risposte*, quasi cori *battenti*, il fatto che in una delle seguenti sonate si trova scritto : « Si può fare a due cembali ». Costituiva ogni singolo raggruppamento una composizione a sè ? E' probabile, ma dato che il sistema di scrivere ora su due righi, ora sopra uno, è mantenuto anche in altre composizioni dello stesso libro e che il numero progressivo di esse sonate non viene indicato, se non dopo lo svolgimento di questo basso continuo, scritto sopra un sol rigo, ho creduto realizzarlo completamente, parendomi arbitrario il togliere all' insieme della composizione una parte di così grande interesse storico e artistico. Certamente all' epoca dell' autore per sonata non si poteva intendere che un insieme di poche parti collegate dal senso tonale, ma, per una pubblicazione ed una esecuzione di questo genere, ho trovato più interessante la realizzazione di quanto si trova nell' autografo d'all' uno all' altro numero indicato. Come ho detto, l'attento esame del basso continuo, scritto sopra un sol rigo, seguente quello scritto sopra due, in questa ed in altre sonate dello stesso autore, porta

chiunque al convincimento che esso può e deve essere realizzato, per due cembali. Il suo periodare è a proposte e risposte, come nei numeri precedenti (a due), e probabilmente non fu scritto sopra una riga sola, se non per facilità di grafia. La stessa fuga tonale in sol minore, nella quale a volte sono indicate le sole entrate del tema. ora per moto retto ora contrario, porta al convincimento della realizzazione a due cembali. Non è a dire di quale genialità e conoscenza sia prova il fatto che due clavicembalisti, sien pure valenti come il Pasquini e probabilmente il di lui nipote Felice Ricordati da Buggiano al quale il libro è dedicato *(Ad usum Bernardi Felicij Ricordati de Baggiano* (sic) *in Etruria* sta scritto in testa all' autografo), potessero sulla guida di un basso numerato realizzare estemporanemente, con perfetto accordo, delle sonate con alternative, presumibili facilmente, di *allegro, adagio, presto* e con quella varietà che sola poteva consentire un effetto felice [1].

Fra i procedimenti più notevoli di questa sonata, della quale credo non privo di interesse il fare qui un breve esame critico, si deve indicare quello che trasforma nella seconda parte della fuga il tema da ritmo binario a ternario. E' procedimento del quale Frescobaldi ha lasciato mirabili esempi e dimostra la conoscenza che il Pasquini aveva delle opere del grande Ferrarese.

Sarebbe difficile il poter fissare le ragioni per le quali ai vari

1. A testimonianza non dubbia del valore artistico di B. Pasquini, trascrivo quanto il Gasparini ne l'*Armonico pratico al Cimballo* ebbe a dire di lui : Chi averà ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo signor Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno lo avra inteso, o veduto, sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella e nobile maniera di sonare e di accompagnare, e con giusto modo così pieno avrà sentita dal suo Cimbalo una perfezione di armonia meravigliosa. Ma basti per questo grand' uomo il contrassegno che hanno dato della di lui stima tutti i Principi d'Europa, e particolarmente la Maesta Cesarea di Leopoldo I Imperatore, di felice memoria, inviando i suoi medesimi virtuosi alla di lui scuola e direzione. Ed io che hebbi la fortuna lungo tempo di praticarlo, non devo, nè posso tacere (e mi si conceda pure il dirlo) che tanta virtù fu sempre sì bene accoppiata all' eccellenza de' costumi, che si potrà giustamente dire tra i nostri Professori :

... Quo justior alter
Nec virtude fuit, modulis nec major, et arte.

pezzi di questa sonata ho posto la indicazione, per esempio, di *allegro* piuttosto che di *andante*, di *moderato* piuttosto che di *presto* ecc. Esse sono in tutto intuitive ; ho avuto per guida soltanto un po' di esperienza e il fatto che, con ogni probabilità, la base dei singoli pezzi si deve ricercare nei ritmi di danza ; conseguentemente non troppo mosso nel presumibile tempo di minuetto in 3/4, vivace nella giga in 6/8 ecc. Se e come io sia riuscito nell' intento non sta a me il giudicare. In tutti i pezzi le modulazioni sono semplici per lo più dalla tonica alla quinta, dal maggiore al minore o viceversa e non oltre le tonalità relative.

In generale il basso lasciatoci da Pasquini è in forma imitativa fra i due cembali, i quali però bene spesso si incrociano o si restringono nelle entrate dei temi, come avviene nel secondo numero della sonata quinta, ove il tema, che si presenta alla distanza di una battuta, si avvicina di poi a mezza battuta ed, alla fine, con dialogare più serrato alla distanza di un solo quarto, con effetto incalzante, fino alla cadenza finale. Per la sua semplicità il terzo numero si prestava piuttosto che ad una semplice realizzazione armonica ad una soprappozizione al basso di movimenti rapidi nei quali, con ogni probabilità, la sorprendente tecnica clavicembalistica della maggior parte dei compositori per clavicembalo, doveva trovar occasione di esplicarsi. Infatti non è presumibile che chi possegga una grande abilità tecnica — un concertista, diremmo ai giorni nostri — coadiuvata da adeguata fantasia, da gusto e da cognizioni (delle quali ci lasciarono tante prove i maestri dell'epoca aurea del calvicembalo) si limiti ad un puro e semplice realizzamento armonico del basso, quale si poteva praticare nell' accompagnamento di arie per canto, o, forse un po' più riccamente, in sonate per uno strumento e cembalo. Giovanni Sebastiano Bach che realizzò completamente le sue opere (anche quelle per uno o più clavicembali) ci ha lasciati i più belli esempi della giusta misura di realizzazione. Per queste ragioni, ho aggiunto in imitazione fra i cembali, in quel terzo numero, vari contrappunti ed abbellimenti ; ed ho fatto ciò anche perchè è noto a tutti che la brevità delle

vibrazioni delle corde del clavicembalo pizzicate dai saltarelli, producendo suoni che si spegnevano dopo brevissimo tempo, hanno dato origine agli abbellimenti, onde il Frescobaldi nella prefazione ad una delle sue opere mirabili, consigliava di trillare le note caratteristiche delle cadenze *per non lasciar voto lo stromento*.

Ritornando all' esame critico della Sonata di Pasquini, osservo che un esempio di abbellimenti (in parti aggiunte nella realizzazione del basso) l'ho posto nel secondo numero della terza parte, allegro in fa in 6/8.

L'indicazione di *Sostenuto* nel primo numero della seconda parte fu messa da me, perchè mi è parso che il movimento spesso in semicrome del basso potesse lasciar supporre codesto tempo ed al basso stesso ho aggiunte ad libitum le ottave inferiori pure uscendo dalla estensione del Clavicembalo, sia perchè la trascrizione doveva poter essere eseguita da due pianoforti, sia perchè è noto che in quello strumento a mezzo di registri si potevano aggiungere ottave in tutta la sua estensione. La seconda parte della sonata si inizia con un tempo che parve a me in ritmo di minuetto ed è da principio in imitazione di cinque in cinque battute, da tonica a quinta. Esempio di sereno e scorrevole comporre quale è precisamente la generale gioconda caratteristica dell' Autore. Esso rispecchia la bontà d'animo e l'imperturbabile ottimo umore del nostro maestro, al quale una vena inesauribile consentiva, evidentemente con poca fatica, di comporre e probabilmente improvvisare arie, sonate, toccate (tastate) e scrivere opere pur rimanendo uomo di mondo e frequentando le corti dei principi dalla faticosa etichetta.

Eppure malgrado la carriera gloriosa e fortunata, Pasquini morì povero, non avendo voluto lasciar occasione per soccorrere la miseria e per aiutare parenti ed amici. Certamente la sua arte non è a paragonarsi per varietà e profondità a quella di Frescobaldi; ma poichè « ciò che noi ricerchiamo sopra ogni altra cosa nel compositore è la personalità », noi ne possiamo trovare una, e ben definita, nel Pasquini. Il quale, in confronto di molti fra i maestri, si guardò dall' imitare (come avviene anche ai giorni nostri) il modo

di comporre di altri, portando invece un personale caratteristico contributo all' arte musicale.

Prosenguendo l'esame di questa parte della sonata, incontriamo un allegro brillante in 6/8 di gusto popolare e quasi giga : dico quasi poichè allora le forme non erano (né è facile stabilire l'epoca precisa in cui lo furono) ben definite come avvenne dipoi, per quanto il perfetto periodare ne facesse presentire l'avento. Questo pezzo, concludendo sulla tonica, in maggiore, apre facilmente il passaggio alla fuga seguente nella quale sarebbe vano non voler riconoscere il progresso sui ricercari, anche su quelli di Frescobaldi, e costituisce, direi, un vero trait d'union fra le opere di questo compositore e quelle di G. S. Bach. Come ho già detto, la fuga di cui parliamo è tonale e le entrate della parti non escono dal tono fino al punto del suo svolgimento nel quale una di esse espone il tema per moto contrario. La risposta a questo tema per moto contrario è pure nello stesso moto e tonale, ma modulante, quasi una contro esposizione per moto contrario. Il primo clavicembalo, o, per meglio dire, quello che a me parve tale, poichè, come ho avvertito già, anche questo basso è scritto sopra un sol rigo, espone dipoi il soggetto in do minore per moto retto. Segue un accenno al tema per moto contrario nel secondo clavicembalo, tema che prelude una piccola progressione seguita dall' entrata del soggetto nel primo clavicembalo. Piccoli contrappunti tolti dagli intervalli e dal ritmo del tema si alternano fra i due strumenti, e questa prima parte della fuga si chiude con un rapido passo in ottava fra i due bassi con cadenza plagale e in modo maggiore. L'esposizione del tema in ritmo ternario (cui accennavo sopra) dà origine allo stretto, e non è chi non comprenda tutti i vantaggi di un simile procedimento, che se dal trascrittore essi furono in certo modo intensificati nella realizzazione, pure traggono origine del basso di Pasquini, che fu riprodotto integralmente. Il quale basso pure rimanendo espressione di una forma tecnica, si svolge in modo tanto naturale e spontaneo, con modulazioni tanto variate anche nella loro semplicità, con imitazioni e progressioni di tanto interesse musicale, da poter esser citato

fra i più belli esempi del genere. La composizione si chiude con una progressione in semicrome che lascia supporre, in chi dovesse realizzarla estemporaneamente, talento e pratica di molto superiori ai comuni. Sia che nell' intenzione dell' autore la sonata proseguisse, sia che la parte seguente ne iniziasse una nuova (ed è probabile), il contrasto fra il numero seguente e la fuga rimane notevole. Lo spirito del Pasquini si dimostra qui con vivacità e scioltezza e richiama alla mente le arie ed ariette delle quali ho riportato esempi in un volume di prossima edizione. Ad esso farà seguito una monografia sulla vita e le opere del Pasquini dovuta alla penna brillante di Arnaldo Bonaventura.

Ho già accennato che, nel numero secondo di questa terza parte, ho inserito alcuni abbellimenti, quali ritengo si usassero anche estemporaneamente nel' 600 e nel' 700, e credo che la composizione tragga qualche vantaggio da essi in brio e spigliatezza : temperano senza dubbio la relativa monotonia del basso. La parte seguente pure in fa maggiore si presenta più energicamente alla fantasia non priva di un certo spirito caricaturale, quale, per esempio, troviamo nell' arietta *Gira il mondo.* È un basso conciso, rapido e acuto e chiude degnamente questa serie di pezzi.

Se pure vi fosse bisogno di una nuova dimostrazione che il basso continuo, lasciatoci dal Pasquini scritto sopra un sol rigo, non solo si prestava ad una realizzazione a due cembali, ma era veramente composto per essi, il primo tempo dell' ultima serie di brevi composizioni in mi minore ne sarebbe sufficiente prova. A parte il modo nel quale ho creduto realizzarlo e che può essere attribuito ad un mio personale modo di vedere, esso espone un tema, che a me è parso sostenuto ed espressivo, che dalla dominante di mi minore, va alla tonica e ritorna alla quinta in modo minore ; si conduce nella risposta dalla dominante di sì minore alla tonalità di sol e da questa, incrociantesi precedentemente coll' altra parte, la nuova entrata del tema, conduce la modulazione a quella di re maggiore ; poi ancora si ripete portandosi dalla dominante alla tonica di la minore. È unito e variato. Seguono alcuni brevi svolgimenti e il

basso conclude in modo maggiore (tierce de Picardie). Il seguente basso, quasi giga, come altro in altra parte, è di gusto popolare e precede il finale grandioso e movimentato, quale si addiceva a coronamento dell' edificio musicale, e quale si prestava ad imitazioni ed armonizzazioni più sonore di tutti i precedenti. Anche qui giova ricordare che l'aggiunta delle ottave nel basso è dovuta alla costruzione del clavicembalo ed ai risultati sonori dei *registri* che possedeva.

Se lo spazio di tempo e la tema di annoiare con osservazioni esclusivamente tecniche non me lo impedissero, vorrei esaminare qui le toccate per organo e alcune altre composizioni per il cembalo del Pasquini, ma mi dilungherei di troppo. Di una composizione però non posso esimermi di far cenno, ed è la toccata (tastata composizione per strumento a tasto) con lo scherzo del cucco (cucuculo). Vi ho già accennato gli altri scritti, ed ho osservato che essa supera per bellezza, per squisita pittura musicale della poesia della notte, del mistero dei boschi, del lontano canto monotono dell' uccello, quanto fin allora si era tentato nel genere, e forse quanto di poi si è tentato in fatto di impressionismo musicale. Che i nuovi e i nuovissimi compositori, che tanto facilmente citano la loro sensibilità musicale come cosa dei giorni nostri, non mai prima riscontrata e fonte di opere squisite, che i nuovi compositori — dico — fermino la loro attenzion su questo quadro musicale e osservino di quale squisito senso della natura esso è prova evidente. Ricordo che, molti anni or sono, a Roma udii dal pianista Diémer il *Cucù* di Daquin e di quale entusiastico applauso fu coronata la sua mirabile esecuzione. Il semplice e sincero è di tutti i tempi, la forma è caduca, ma la sostanza, la psiche umana, è eterna.

Lasciando ad altri più di me valenti lo studiare, dal punto di vista storico e artistico, le opere teatrali, gli oratori e le cantate del nostro autore, debbo far cenno qui di un libro unico inedito e pregevole, del quale posseggo la copia fotografica ; esempio raro, forse solo degli studi musicali che nel' 600 si facevano per arrivare al perfetto possesso della tecnica contrappuntistica, dell' entità di

essi studi e dell' indirizzo che ad essi era dato (indirizzo seguito anche ai giorni nostri). Intendo parlare dei *Saggi di contrappunto composti dal signor Bernardo Pasquini e scritti di sua mano in questo libro nell' anno* 1695. Non si tratta dunque, vista la data, di studi preparatori, ma di esempi quali, presumibilmente il maestro componeva per gli allievi. Egli aveva allora cinquantotto anni. Io spero di poter pubblicare questi saggi prossimamente per diffonderne la conoscenza utile dal punto di vista storico-artistico, come da quello pratico dell' insegnamento. Si tratta di alcuni contrappunti delle varie specie sopra uno stesso basso dato e svolti a due e tre parti, poi anche a quattro ; di contrappunti doppi all' ottava alla decima e alla dodicesima ; di esempi varii di contrappunto fiorito. Nel libro si trova pure un *Christus* a cinque voci, veramente pregevole, oltre a contrappunti a quattro e a cinque parti nei vari toni, anche trasportati.

Ma la parte di questi saggi che a me pare la più importante è quella contenente i duetti (vere *invenzioni*) in tutti i toni, alternati con contrappunti a quattro e a cinque parti. Nonostante si trovi scritto qui « finis », seguono una serie di esempi a tre parti, pure in tutti i dodici toni. E come dopo la prima parte a due voci, anche dopo questa si trova scritto *Finis*. Evidentemente è un tutto organico composto sopra un piano preistabilito, piano che non fu svolto completamente, poichè della seguente parte a quattro non rimangono che i primi sei toni e non completi, intramezzati da esempi di contrappunti a tre parti.

Spero di aver data con questa breve comunicazione una idea, sia pure pallida, dell' importanza dell' opera del Pasquini, e cedo ora la parola alla musica, la quale mi auguro sia per dilettarvi più delle mie modeste osservazioni critiche e valga più di esse per richiamare l'attenzione degli studiosi, sia critici, sia esecutori, così italiani che stranieri, sulle qualità geniali di questo musicista toscano dalla vena doviziosa, pura, limpida, gioconda, come una polla dell' Appennino su cui il sole si rifranga come su vivo diamante.

UN OPÉRA DE PAOLO LORENZANI

COMMUNICATION DE M. HENRY PRUNIÈRES
Directeur de la Revue Musicale.

Nous connaissions, depuis plusieurs années déjà, le texte d'une pastorale en musique, intitulée : *Nicandro e Fileno*, publiée sans nom d'auteur ni d'imprimeur et conservée à la Bibliothèque Nationale [1]. Ce curieux livret porte imprimés en regard le texte italien et la traduction en prose française. Il avait donc servi à quelque représentation privée, et nous avions supposé qu'il s'agissait d'un opéra italien chanté à la cour de France en 1645.

Un passage du *Mercure Galant*, de septembre 1681, nous démontra notre erreur et qu'il s'agissait en réalité d'un opéra de Paolo Lorenzani représenté à Fontainebleau cette même année :

> Messieurs les Ducs de Nevers et de Vivonne ont régalé Sa Majesté d'un opéra dont Monsieur de Nevers a composé luy-même les vers italiens. Il est impossible d'exprimer l'empressement avec lequel M. de Vivonne a donné ses soins pour la prompte exécution de cet ouvrage. Quoique des spectacles beaucoup moindres pussent occuper plusieurs mois ceux qui ont le plus d'application à les préparer, il a néanmoins tout fait faire en huit jours, jusqu'aux habits qu'il a inventés et qui ont esté trouvés merveilleux.
>
> On avoit dressé un théâtre exprès dans la Gallerie des Cerfs. Rien ne pouvoit estre plus galant. Il étoit tout de portiques de verdure naturelle et de fleurs, entre lesquels pendoient plusieurs lustres de cristal.

1. Cf. *L'opéra italien en France avant Lully*. Paris, Champion, 1913, p. 62.

Au-dessus de ces portiques étoient quantités de vases remplis de fleurs et d'autres vases formoient une perspective.

L'Opéra étoit une pastorale italienne dont Monsieur Lorenzani avoit fait la musique qui fut admirée de toute la cour, aussi bien que la symphonie...

Voicy le sujet de la Pastorale. Nicandre et Filène se proposent l'un à l'autre le Mariage de leurs filles. Elles refusent sur divers prétextes de suivre la volonté de leurs Pères. Toutes deux aiment Lidio, jeune amant volage, qui court après toutes les bergères. Plusieurs incidents arrivent et enfin Philis épouse l'inconstant Lidio, et Cloris, pour se venger de ses infidélités, se marie avec Eurille.

C'est là mot pour mot l'argument de la pastorale *Nicandro e Fileno* et le reste de la description ne peut laisser aucun doute à ce sujet. Comme on voit, les vers italiens avaient été composés par le duc de Nevers, Mancini-Mazzarini, non moins passionné que son oncle Mazarin pour la musique et la poésie.

Rien d'étonnant à ce que les ducs de Nevers et de Vivonne aient fait appel à Lorenzani, puisque cet illustre musicien avait été ramené de Messine par Vivonne lui-même, lorsqu'il avait, sur l'ordre du Roi, abandonné cette cité révoltée contre les Espagnols, et puisque ces deux grands seigneurs s'étaient constitués ses protecteurs à la cour de France [1].

La pastorale avait été entremêlée d'intermèdes de comédie, qui ne nous ont pas été conservés et dont nous ne pouvons nous faire une idée que par le récit du *Mercure Galant* :

Le Prologue de cette pièce se fit par quatre Hommes qui estoient à table et qu'on supposoit sur la fin de leur repas, par les débris restés sur la nape. Ces quatre hommes, que les fumées du vin devoient avoir rendus un peu gays, estoient Messieurs Poisson, Rosimont, Scaramouche et Arlequin, tous bizarrement vêtus... Ces quatre excellens comiques commencèrent à disputer touchant la beauté des Opéras italiens et françois. Messieurs de la Grange et Cinthio, voyant que leur querelle alloit jusqu'aux coups, vinrent pour les séparer ; et afin qu'on put juger qui d'entr'eux avoit raison, Cinthio leur proposa un petit Opéra italien, ce qu'ils acceptèrent.

1. Cf. *Paolo Lorenzani à la Cour de France*, Revue Musicale, 1er août 1922.

Le premier Acte finy, Arlequin vint faire une très plaisante scène avec Scaramouche. Il contrefit le Berger et la Bergère, qui venoient de paroistre sur la scène, et, en voulant loüer l'opéra, il le critiqua d'une manière fort agréable.

Après le second acte, Messieurs Poisson et Rosimont blâmèrent l'opéra italien et se jettèrent sur les beaux endroits des opéras français auxquels ils donnèrent des louanges meslées d'un peu de satire.

La dispute recommença entre tous les quatre, quand le dernier acte eut esté représenté. Monsieur de la Grange les mit d'accord en parlant des avantages de la Comédie et de la Musique, et conclut que rien n'estoit plus capable de contenter tous les spectateurs qu'une pièce de théâtre meslée de Musique.

Il est bien probable que ces scènes étaient en partie improvisées à la manière de la *commedia dell' arte* et que les acteurs italiens et français disaient ce qui leur passait par la tête en se conformant seulement aux indications sommaires du canevas. Quand on sait la haine que les comédiens nourrissaient pour Lully qui ne cessait de les persécuter, on ne saurait douter que l'Académie Royale de Musique, en dépit de l'impartialité apparente du scenario, n'ait passé un mauvais quart d'heure.

Ayant ainsi pu identifier avec certitude le livret de l'opéra, nous nous sommes mis en quête de la partition.

Le précieux catalogue manuscrit de Brossard nous mit sur la bonne voie. A la page 501, on lit l'indication suivante :

Lorenzani. Partition manuscrite d'un opéra (ou d'une pastorale) toute en italien composée et mise en musique par le Sr Lorenzani quand il arriva en France l'an..... C'est la première pièce qu'il fit chanter alors devant le roi Louis XIV et par laquelle il commença de s'attirer l'estime de ce grand roy et de toute sa cour, ayant trouvé le moyen d'accommoder son style et sa musique au goût de ses illustres auditeurs.

N.-B. Cette partition est toute écrite de la propre main du Sr Lorenzani et, par conséquent, c'est un original d'autant plus curieux qu'il est probablement unique. Il contient 37 feuillets ou 114 pages et est relié en veau [1].

1. La partition est maintenant reliée en vélin vert.

Après de longues recherches, nous avons retrouvé à la Bibliothèque Nationale, sous la cote Vm 4123, cette partition dont le titre avait été arraché et qui ne portait aucun nom d'auteur..

L'opéra ne comporte que six personnages, deux bergères *Clori* et *Filli*, soprani, deux bergers, *Lidio* ténor et *Eurillo* baryton et les pères des deux bergères, *Nicandro* ténor et *Fileno* basse. Pour terminer la pièce, un chœur à cinq unit les voix des personnages que doublent les instruments.

Nous savons par Brossard que cette partition est de la main de Lorenzani. Elle contient de précieuses indications pour l'exécution. A dire vrai, les nuances consistent presque exclusivement dans l'alternance des *piano* et des *forte* que Lorenzani note : « *Dou* », « *Fort* » ou « *Fort* », « *Echo* », etc. ; mais il multiplie ces indications alors que, sur les partitions imprimées de Lully comme sur les partitions manuscrites des opéras italiens de ce temps, on ne trouve d'ordinaire que des indications très générales, sans aucun détail sur la manière de jouer un passage instrumental ou de chanter un air.

Cette partition nous donne sur l'orchestration des renseignements très précis. Lorenzani prend la peine de noter séparément les parties de flûtes et de violons, même lorsqu'elles se doublent exactement et nous pouvons ainsi reconstituer la composition du petit orchestre dont il disposait. On n'y trouve que des flûtes, des violons, des dessus de viole, des violes, des basses de violes et la basse continue au clavecin. Voici comment Lorenzani note la fin de la belle scène de sommeil. Successivement, les flûtes, puis les violons se taisent et, seule, la basse continue son murmure tandis que la bergère repose [1].

1. Mlle Madeleine Bonnard, accompagnée au clavecin par Mme Wanda Landowska et sur la flûte par M. Louis Fleury, fit entendre ici la scène de sommeil qui a été publiée dans la *Revue Musicale* du 1er août 1922.



Toute la partition est écrite avec cette élégance. Lorenzani fait grand usage du style fugué, et à cela se reconnaît l'élève des contrapuntistes de l'école romaine. Au reste, son style apparaît quelque peu archaïsant. N'était l'emploi des basses cursives qui annoncent déjà le style de Scarlatti, on serait plutôt tenté de voir en Lorenzani un artiste de la génération de Carissimi et de Cesti, voire de Luigi Rossi, que de Flavio Lanciani et de Legrenzi. Certains airs offrent de grandes analogies avec ceux qu'écrivait Lully adolescent, et en fait, comme lui, Lorenzani semble avoir pris pour modèles les maîtres italiens de la première moitié du XVIIe siècle et s'être efforcé de conformer son art aux exigences du goût français. Des phrases comme celles-ci pourraient avoir été écrites, aux environs de 1660, par un émule de Luigi Rossi et de Cavalli :



Lorenzani, comme tous les étrangers, semble avoir subi l'ascendant de Lully, surtout au point de vue de l'écriture instrumentale. Ses ritournelles notées à trois ou à cinq parties et ses accompagnements se ressentent avec évidence de l'influence lulliste.

Por-to in se - no un mongi - bel-lo tan - to sen-to al petto ardor es - ca

Violini

del rapace a-gel-lo di Prome - teo e questo cor La ven-det ta gli spir ti

7 6

Par contre les « lullismes » sont rares dans son style mélodique. Son récitatif est, en somme, celui de tous les compositeurs italiens de ce temps, avec, peut-être, un usage plus discret du chromatisme pour ne pas choquer les oreilles françaises.



Dans son ensemble, cette partition est d'une réelle importance pour l'histoire de l'opéra en France et représente un essai des plus intéressants pour opposer à la tragédie en musique de Lully un opéra italien, adapté au goût des spectateurs français.

UN DOCUMENT SUR LES RÉPÉTITIONS DU « TRIOMPHE DE L'AMOUR » A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (1681)

COMMUNICATION DE M. A. TESSIER

Le *Triomphe de l'Amour* est un opéra-ballet fait pour la Cour, pour le carnaval de la Cour, par Quinault et Lully, c'est le ballet du carnaval de 1681. Sa première représentation eut lieu au château vieux de Saint-Germain-en-Laye [1], le 21 janvier de cette année. Il eut beaucoup de succès, comme d'ailleurs presque tous les ouvrages du Surintendant de la Musique, qui voulut bien le donner aux Parisiens sur son théâtre du Palais-Royal, dès le 10 mai suivant. Toutes les histoires de l'Opéra rapportent, à ce propos, un fait bien connu : la première représentation du *Triomphe de l'Amour* à la ville, fut aussi la première représentation d'opéra où l'on ait vu danser en public des danseuses professionnelles, deux ou trois filles que Lully venait d'engager pour cela. Voilà,

1. La salle des Ballets et des Opéras, au vieux château de Saint-Germain, était l'ancienne salle de Bal terminée sous Henri II. Il semble que c'est en décembre 1669 que Vigarani y avait construit la scène complètement machinée qui dut servir pour les ballets et les opéras des années suivantes. Aujourd'hui, cette vaste salle est dénommée Salle de Mars et fait partie du musée ethnographique. Rien n'y rappelle sa destination de théâtre.

certes, qui suffit à donner à ce ballet l'importance d'une date historique, et chacun des historiens, jusqu'aux moins avertis des choses de la musique ancienne, s'est cru obligé de faire mention du *Triomphe de l'Amour*. On lui peut trouver cependant une autre importance encore, et les deux derniers biographes de Lully, MM. de la Laurencie et Prunières, sont d'accord pour déclarer le mérite de cette partition qui contient quelques-unes des pages parfaites du grand classique de la musique française d'opéra.

Autre remarque faite à propos du *Triomphe de l'Amour*, et qui lui donne un intérêt historique, plus remarquable que celui qu'il tirait de l'institution des ballerines professionnelles, c'est qu'il est le dernier des ballets de Cour. Ces ballets, dont on suit la trace en plein moyen âge, qui eurent leur plus grand succès et tout leur épanouissement comme forme d'art sous Louis XIII et dans les temps de la jeunesse de Louis XIV, M. Prunières en a mené l'histoire jusqu'à Benserade et jusqu'à Lully, jusqu'aux comédies-ballets de Molière[1]. Au moment où il a laissé cette histoire, au moment à peu près de la mort de Molière (février 1673), les ballets de cour à l'ancienne mode et les comédies-ballets d'invention plus récente sont soudainement abandonnés. Lully a fondé l'Opéra de Paris en 1672, et très vite le succès mondain de la nouvelle forme, la tragédie mise en musique, a été si grand qu'à la Cour on n'a plus voulu voir autre chose, et que, pour les carnavals de Saint-Germain, à partir de 1675, le Roi a retenu à Quinault et à Lully leurs nouveaux opéras. Ils sont montés par les musiciens et les danseurs de la maison du Roi, ceux qui jusqu'alors avaient collaboré aux ballets. Une année seulement, 1679, il n'y a point à Saint-Germain d'opéra, ni de ballet non plus, mais seulement des bals masqués, d'une magnificence et d'une gaîté rares. Ces bals auront peut-être rendu le goût d'un divertissement moins pompeux que le spectacle d'un opéra. Ils auront fait souvenir de ces temps

1. *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully*. Paris, Laurens, 1914, in-8°.

encore proches où toute la Cour s'amusait à préparer et à danser un ballet, non pas seulement à entendre une musique excellente et à contempler en scène des professionnels. En 1680, on voit encore des opéras au carnaval, *Bellerophon* et *Proserpine*, pour le mariage du grand Dauphin. Mais, en 1681, retour manifeste à l'ancienne forme plus intime et plus joyeuse. Cependant, il y a des différences énormes entre les ballets d'autrefois et celui-ci. Sans doute, comme autrefois, le sujet ne sera point suivi, point intrigué, ne ressemblera pas à celui des tragédies lyriques ; ce seront des scènes sans autre lien que leur rattachement à un canevas général du spectacle : ici, le triomphe d'un dieu de la mythologie, ailleurs, ces entités symétriques qui plaisent déjà aux sculpteurs et aux décorateurs du temps, les quatre Saisons, les quatre Éléments, les quatre Parties du Monde. Sans doute, ici comme dans les ballets, la jeune Cour, groupée autour du Dauphin qui suit les errements de son père, et qui est d'ailleurs fort épris du théâtre et des travestissements, dansera aux côtés des baladins professionnels de la maison royale. Mais le spectacle sera beaucoup plus magnifique qu'il n'était dans les anciens ballets, la musique sera beaucoup mieux étoffée, beaucoup plus abondante. Si le *Triomphe de l'Amour* est un ballet de Cour, c'est du moins un ballet de Cour paré de tous les neufs attraits de l'Opéra. C'est un ballet de théâtre, un ballet aussi bien destiné au spectacle de tout le public parisien qui le verra plus tard, qu'au divertissement de cette société particulière que l'on appelle la Cour. C'est en somme le premier type d'un genre qui sera pratiqué par les Colasse, les Campra, les Destouches et les Rameau. Leur maître Lully leur donne, là aussi, le modèle qu'ils suivront fidèlement. Le *Triomphe de l'Amour* précède ces *Saisons*, ces *Fêtes Vénitiennes*, ces *Éléments*, ces *Fêtes grecques et romaines*, sans oublier ces *Indes galantes*, qui illustreront le genre opéra-ballet, si souvent admiré au XVIIIe siècle sur la scène de l'Académie de Musique.

Le *Triomphe de l'Amour* est donc, à la fois, le dernier des ballets de Cour et le premier des opéras-ballets. Il nous montre à décou-

vert la transition d'un genre à l'autre et le point de liaison des deux. Il est aussi le dernier ballet de Cour parce qu'il est, en fait, le dernier grand spectacle qui ait été monté et interprété par les musiciens du Roi. Après lui, c'en est fini de la tradition, vénérable en quelque sorte, des grands spectacles carnavalesques. En 1682 sans doute, on voit encore un opéra à Saint-Germain, mais c'est une simple reprise d'*Atys* déjà deux fois joué à la Cour. Dès l'année suivante, le Roi s'est fixé à Versailles, dans Versailles inachevé et qui n'a point encore de théâtre. On le devait construire dans l'aile du Nord qu'on commençait : les événements politiques et les soucis financiers empêchèrent qu'on le bâtît. Son emplacement restera vide jusque vers la fin du règne de Louis XV. Aussi, depuis 1683, si l'on signale aux carnavals des représentations d'opéras, sont-elles données, non plus par la troupe royale, mais par celle de Paris qu'on fait venir, et qui chante en concert, sur une scène improvisée, sans décors, au manège de la Grande Écurie, les ouvrages mêmes qu'elle vient d'étudier pour les donner bientôt avec plus de magnificence aux Parisiens. Ces auditions d'opéras par la troupe de Lully cessent même assez vite, ou ne paraissent plus que très espacées ; l'on ne voit à Versailles, à partir de 1686, que des bals masqués, entremêlés parfois de mascarades en musique, ou de petits ballets qui sont des spectacles sans importance, capables d'être joués dans une salle du château ou sur le nouveau petit théâtre du Trianon de marbre rose (1689). Les grands spectacles ne reprendront qu'un moment, avec *Issé*, pour le mariage du duc de Bourgogne (1697). Après une nouvelle et longue interruption, bien plus tard seulement, on reverra des ballets, aux Tuileries et au Louvre, sous la Régence, pour amuser l'enfant-Roi, ou plutôt, car il ne s'en amusait guère, pour imiter les usages de l'ancienne Cour. Ainsi le *Triomphe de l'Amour* fait date, et non pas seulement à cause de sa valeur artistique, mais parce qu'il est la fin d'une longue histoire.

Le *Mémoire du Pain, Vin, Verres et bouteilles quy ont esté fournis aux repetitions du ballet du triomphe de lamour, quy ont commencé*

le jeudy 5e decembre 1680, fourny par Cordier, est un document assez singulier que j'ai rencontré aux Archives Nationales, sous la rubrique des *Pièces justificatives aux comptes des Menus-Plaisirs* [1]. On sait que les Comptes des Menus de cette époque ne sont conservés que très fragmentairement, et c'est regrettable, car ils eussent fait le digne pendant des *Comptes des Bâtimens* publiés par Guiffrey. Tandis que ceux-ci nous donnent tout ce qui concerne les architectes, sculpteurs, peintres et graveurs, ils auraient apporté tous les renseignements sur les musiciens et les gens de théâtre fréquentant la Cour. Les pièces justificatives, bien qu'encore plus fragmentaires, permettent de combler du moins quelques vides. Après le *Mémoire du Pain et Vin* des répétitions, il y en a un autre semblable, relatif aux représentations depuis la première, le mardi 21e janvier 1681, jusqu'à la quatorzième, la dernière donnée à la Cour, le lundi-gras 17 février. Vient ensuite un *Mémoire du bois et charbon* fournis pour toutes les répétitions et représentations, et dont l'entrepreneur devait être aussi le nommé Cordier, car tous ces mémoires sont de la même écriture, et ont été arrêtés et réglés ensemble.

Les documents, susceptibles de nous faire connaître comment on mettait au point un ouvrage dramatique à la Cour du grand Roi, ne sont pas nombreux. Par cela seul que celui-ci nous donne tout le détail des répétitions faites, particulières et générales, leur nombre, leurs dates, les noms des participants à la plupart, à qui Cordier distribuait son pain, son vin et son charbon, il offre un réel intérêt. On voit au jour le jour le travail des répétitions : « *Du jeudy 5e decembre 1680, premiere repetition de la danse...* » deuxième le 6, troisième le 7. — Pour ces répétitions-là, Cordier, qui ne donnera « à chacun sa bouteille » qu'aux répétitions générales et aux représentations, fournit seulement douze rations de pain, douze rations de vin et douze verres. Il délivre du bois et du charbon pour 3 l. « et 4 brasiers à 30 s. le brasier, font 6 l. ».

1. Carton O1 2984.

Après le samedi 7, interruption d'une huitaine. Sans doute, les études particulières ont repris pendant ce temps. C'est en effet les seules répétitions d'ensemble que mentionne l'auteur du *Mémoire* ; il n'a eu que pour celles-là à fournir du pain, du vin et le chauffage. On avait commencé les études préparatoires, les répétitions particulières des rôles, longtemps avant le 5 décembre. Ce ne serait qu'un bien court délai, du 5 décembre au 21 janvier, pour mettre sur pied un ouvrage de ce genre, d'autant que la première représentation était d'abord prévue pour les premiers jours de janvier, et ne fut retardée que par une indisposition du Dauphin qui dansait un des personnages principaux [1]. Le 5 décembre, on devait donc penser n'avoir qu'un mois ou cinq semaines, et c'est vraiment trop peu. Mais nous avons la preuve qu'on travaillait bien avant le 5 décembre : le *Mercure*, en octobre, avait pu annoncer qu'on répétait à la Cour « un Balet » [2].

Le 16 décembre, les répétitions d'ensemble reprennent, et cette fois celles de la musique commencent : « *Du lundy* 16e *la musique et la simphonie* (cela veut dire le chant et l'orchestre) *ont commencé à repetter l'apres-dinée* » et on a fourni 24 rations de chaque sorte. « Pour du feu dans la salle où s'est faict la repetition », on a livré le 16 décembre, et désormais les autres jours à chaque répétition semblable, 6 l. de bois et charbon ; la même somme pour les répétitions de la danse, qui semblent n'avoir pas eu lieu dans la même salle, car on en voit des deux sortes aux mêmes heures.

Je ne puis faire ici l'énumération de ces répétitions, énoncer les nombreuses remarques qu'elles appelleraient. Elles se poursuivent, danse d'une part, chant et orchestre de l'autre, jusqu'au 4 janvier, et durant ce mois de travail assidu, on nous en signale encore d'une troisième sorte : des répétitions de la musique seule, « chez M. de Lully », pour lesquelles on ne fournit que 4 rations et 1 l. 10 s. de combustibles. Ce sont évidemment de simples études,

1. *Mercure* de décembre 1680, p. 317. La première, d'abord envisagée pour la Saint-Hubert, avait été fixée provisoirement au 12 janvier.
2. *Mercure* d'octobre 1680, p. 280.

où ne vont que quelques artistes du chant, que l'auteur accompagne lui-même au clavecin, des études qui sont la suite de celles qui avaient commencé dès le mois d'octobre. *Chez M. de Lully*, veut-il dire à Paris, dans son hôtel de la rue Sainte-Anne par exemple, ou bien dans quelque logement que le Surintendant de la Musique pouvait avoir à Saint-Germain ? Je ne décide pas la question. La seconde hypothèse est plus vraisemblable.

Le samedi 4 janvier 1681, c'est enfin la première répétition générale, sur le théâtre, et « devant Sa Majesté » en personne. Puis on voit, de nouveau, des répétitions séparées de la danse et de la musique, et tous les trois ou quatre jours, d'autres répétitions générales, dans la salle du ballet. Le Roi assiste à presque toutes celles-ci, et l'une des répétitions de la musique seule a lieu « chez Monseigneur ». Le Dauphin, malade, aura voulu se rendre compte de l'état d'avancement du spectacle. Le lundi 20 janvier, on donne la dernière générale, et je trouve qu'il a fallu, pour arriver au but, 33 répétitions de la danse, 19 du chant et de l'orchestre, 7 répétitions chez M. de Lully, et 8 générales, tout ceci, bien entendu, sans compter les répétitions préparatoires entreprises avant le 5 décembre. Sans doute c'est à peu près ce qu'il faudrait encore aujourd'hui pour monter un ouvrage de la sorte.

J'en viens à ce qui fait peut-être le principal intérêt de ce document, à la liste complète des musiciens et danseurs du Roi employés dans le ballet. C'est à la date de la première répétition générale que Cordier insère cette liste. Il n'avait nommé jusque-là que six personnages, les auteurs et interprètes principaux du spectacle :

	Pain.	Vin.	Verres.
Le lundi 16e décembre, dit-il, la musique et la simphonie ont commencé à repetter... et on a fourny	24	24	24
plus : Mr. DE LULLY	2	2	2
M. LAMBERT	2	2	2
M. QUINOT	2	2	2
M. BEAUCHAMP	2	2	2
Mademoiselle DE St-CRISTOPHE	2	2	2
Mademoiselle REBEL	1	1	1

Et dès lors, tous les jours, il inscrit :

pour les nommez .... II II II

La ration particulière de chauffage, accordée tous les jours également aux nommés, se lit dans le *Mémoire du bois et charbon.* Elle est de « quatre buches à cinq sols la buche, deux fagots et deux coterests à six blancs pièce », ce qui fait une livre dix sols.

On voit par cette première liste des « nommés » qui touchent leurs rations chaque jour, que Quinault et Lully, auteurs des paroles et de la musique, assistaient à toutes les répétitions. Les autres, cités également avec double ration journalière de pain et de vin sont : Michel Lambert, le beau-père de Lully, le fameux chanteur. Des ouvrages du temps nous disent qu'il était régulièrement chargé de diriger les études du chant dans chacun des nouveaux opéras de son gendre. Le *Mémoire* nous le confirme assez nettement, car on ne voit point à quel titre Lambert eût assisté aux répétitions du *Triomphe de l'Amour,* si ce n'est au titre de directeur du chant. Beauchamp, c'est le maître de ballet de la Cour, le chef des baladins royaux, l'auteur de la chorégraphie du *Triomphe de l'Amour.* La Saint-Christophe n'est qu'une interprète, mais on a une idée de son importance en remarquant que, seule des chanteuses, elle est mise sur le pied de toucher la double ration réservée aux auteurs. Principale cantatrice de la maison du Roi, elle était aussi de l'Opéra ; comme tragédienne lyrique, elle précéda la Rochois dans la célébrité ; elle tenait dans le *Triomphe de l'Amour* le beau rôle de la *Nuit.* Mlle Rebel, qui n'a droit qu'à la ration simple, et pourtant a un avantage marqué sur les autres interprètes qui ne font pas partie tous les jours, comme elle, de la liste des « nommez », et, par suite, ne touchent même point tous les jours la ration simple entière, est aussi une des cantatrices du Roi : Anne Rebel qui épousera, en 1684, le grand artiste La Lande ; elle avait à chanter plusieurs rôles épisodiques dans le *Triomphe de l'Amour.*

Ces six personnages vont reparaître dans la liste complète insérée à la date du 4 janvier 1681 — Cordier nomme tous les

participants à cette première répétition générale, parce qu'il a donné cette fois « à chacun la bouteille ». Voici cette liste. J'y ajoute entre parenthèses les rôles d'après le livret [1], et, en note, les variantes orthographiques les plus notables, fournies par une seconde liste semblable qui figure au *Mémoire des représentations* à la date de la première.

Du samedy 4[e], 20[e] repetition de la danse..................	12	12	12
Du mesme jour 4[e] jan[er] 1681, premiere repettition devant Sa Majesté a quy *(sic)* on a donné chacun la bouteille			
Premierement			
M. de Lully..............................	2	2	2
M. Lambert..............................	2	2	2
M. Quinot..............................	2	2	2
M. Vigarany [2]..............................	2	2	2

Vigarani est le seul nom nouveau parmi les personnages à double ration, et désormais, après le 4 janvier, on verra marqué tous les jours :

pour les nommez y compris M. de Vigarany...............	13	13	13

C'est l'ingénieur des théâtres royaux, machiniste et décorateur habituel de la Cour. On répète vraisemblablement sur le théâtre et dans les décors ; il est naturel qu'il soit là pour la première fois, et compté parmi les auteurs principaux du spectacle.

1. L'auteur du *Mémoire* n'avait pas à mentionner les rôles que tenaient les chanteurs et danseurs qu'il cite. Mais il est facile de les savoir en recourant au livret, imprimé pour la première représentation et distribué aux spectateurs. La comparaison de ce livret et de la liste du *Mémoire* était intéressante à faire. Aucun des noms de la liste qui ne se retrouve au livret. La liste, au contraire, contient, on le verra, des noms de plus que le livret. Voici la référence bibliographique de ce livret : « *Le Triomphe | de | l'Amour. | Ballet | dancé devant Sa Majesté à S. | Germain en Laye le ( ) jour de Ianvier* 1681. | *A Paris | par Christophe Ballard | M.DC.LXXXI. | Par exprés commandement de Sa Majesté.* » 32 pages in-4°, plus un frontispice gravé par Daniel Marot (d'après Jean Berain) représentant le décor et la scène finale du ballet, et 24 autres pages qui contiennent les *Vers pour la personne et le personnage de ceux qui sont du Ballet*, vers de Benserade à lire pendant la représentation suivant la vieille tradition des ballets de Cour, dont c'est probablement ici la dernière manifestation.

2. L'auteur du *Mémoire* avait d'abord écrit *Bigarany*.

DAMOISELLES.

Mlle St-CRISTOPHE. (Rôle de la *Nuit* dans les 10e et 11e entrées)..	2. 2. 2.
Mlle REBELLE. (Rôles d'*Amphitrite*, 6e entrée ; *Seconde Indienne* de la Suite de Bacchus, 13e et 14e entrées ; *une Nymphe* de Flore, 19e entrée ; une *Nymphe de la Suite de la Jeunesse*, 20e entrée)................................	I. I. I.
Mlle BOSNY. (*Bony*. Rôle de *Junon* dans le chœur final des Dieux du Ciel)..	I. I. I.
Mlle FERDINAND L. (*Ferdinand l'aînée*. Rôle de *Vénus* au début de l'opéra, et dans le chœur final des Dieux du Ciel)........	I. I. I.
Mlle FERDINAND LA C. (*Ferdinand la cadette*. Rôle de *Diane* dans les 9e et 10e entrées, et dans le chœur final des Dieux du Ciel ; et rôle de la 1re *Indienne de la Suite de Bacchus*, 13e et 14e entrées)................................	I. I. I.
Mlle PIECHE (*Piesche*. Rôle de *Proserpine* dans le chœur final)...	I. I. I.
Mlle PLUVIGNY (*Puvigny*. Rôle de *Cybelle* dans le chœur final)...	I. I. I.
Mlle DORESMUS (*Doremius*. Rôle de *Cérès* dans le chœur final) [1]...	I. I. I.

MUSITIENS.

M. GAYE pere (*Gaye*. Rôles du *Premier Plaisir* dans la 3e entrée, et de *Jupiter* à la fin du ballet)........................	I. I. I.
M. MOREL (Rôles d'un *Indien* de la Suite de *Bacchus* dans les 13e et 14e entrées, et d'*Hercule* dans le chœur final des Dieux du Ciel)	I. I. I.
M. CLEDIERE . (Rôle de *Mars* dans le chœur final)..............	I. I. I.
M. LEROY [2]. (Rôle de *Comus* dans le chœur final).............	I. I. I.
M. LEMOYNE.	
M. ARNOULT. (*Arnoux*. Rôles de *Mercure* dans le chœur final, et sans doute aussi dans la 15e entrée, endroit où le livret ne marque pas le nom de l'acteur chantant *Mercure)*......	I. I. I.
M. FRIZON (*Frison*, choriste dans le chœur des Divinités et Peuples placés autour du théâtre)....................	I. I. I.
M. GUILLEGAULT [3] (*Guillegaut*. Rôle de *Neptune* à la 6e entrée et dans le chœur final ; et rôle du *Silence* à la 11e entrée)....	I. I. I.
M. MOREAU. (Chœur des Divinités et Peuples placés autour du théâtre)	I. I. I.
M. THIPHAINE [4]. (De même)............................	I. I. I.
M. MARAIS..	I. I. I.
M. BERNARD. (Chœur des Divinités et Peuples)................	I. I. I.

1. Il est à noter que le livret a omis de nous dire le nom de l'acteur ou actrice chantant le rôle de l'*Amour* dans la 20e entrée. La liste ne le suppléera point puisqu'elle ne contient pas l'indication des rôles.
2. *Le Roy*, dans la liste du second mémoire. Il y a aussi dans le livret un Le Roy indiqué comme chantant dans le chœur des Divinités et Peuples placés autour du théâtre. C'est probablement le même.
3. *Guilligault*, au second mémoire.
4. *Thiphene*, au second mémoire.

M. SALOMON .... I. I. I.
M. GUINGAND [1]. (*Gingant*. Chœur des Divinités et Peuples)...... I. I. I.
M. BOSNY. (*Bony*. Chœur des Divinités et Peuples)............ I. I. I.
M. DESVELOIS [2]. (Chœur des Divinités et Peuples)............ I. I. I.
M. DELAVALLÉE. (Page de la musique. Partie de dessus dans le même chœur).. I. I. I.
M. DAVID. (Chœur des Divinités et Peuples)...................... I. I. I.
M. POIADON. (*Poyadon*, même chœur).................... I. I. I.
M. LEMAIRE. (*le Maire*, même chœur).................... I. I. I.
M. PUVIGNY (*de Puvigny*. Rôle du *Chef des Cariens* dans la 12e entrée, et de *Pluton* dans le chœur final des Dieux du Ciel) [3].. I. I. I.
M. FERNON L. (*Fernon l'aisné*. Chœur des Divinités et Peuples). I. I. I.
M. FERNON C. (*Fernon le cadet*. Rôles du *Second Plaisir* dans la 3e entrée ; du *Mystère* dans la 11e ; et de l'*Hyménée* dans le chœur final des Dieux du Ciel)..................... I. I. I.
M. DANGLEBERT P.. I. I. I.
M. DANGLEBERT fils.. I. I. I.
M. DUHAMEL. (Chœur des Divinités et Peuples).............. I. I. I.
M. PERCHOT. (Chœur des Divinités et Peuples).............. I. I. I.
M. AUBERT. (Chœur des Divinités et Peuples. Il chantait la partie de dessus probablement. *Florentin Aubert* comptait avec les castrats italiens, parmi les *hauts et bas dessus de voix* de la chapelle. *Etats de la France.)*.................. I. I. I.
M. DELAVERNETS (*Lavernet*, même chœur)................ I. I. I.
M. DELAFORRESTS [4] (*de la Forest*, même chœur).............. I. I. I.
M. REBEL (même chœur).. I. I. I.
M. DUPRÉ .... I. I. I.
M. ITIER. .... I. I. I.
M. DE VILLE. (Il ne figure pas au livret. Jean-Baptiste de Ville paraît aux états de la musique de la chapelle de cette époque parmi les hautes-contre) .... I. I. I.
M. GILLET. (Chœur des Divinités et Peuples)................ I. I. I.
M. JONQUET. (Il ne figure pas au livret. Jean Jonquet l'aîné faisait partie des hautes-contre de la chapelle depuis 1676. *Etats de la France.)*.. I. I. I.
M. FILBERT (*Philbert*. Page de la musique. Partie de dessus dans le chœur des Divinités et Peuples).................... I. I. I.
M. JACQUART. (Page de la musique. Partie de dessus dans le chœur des Divinités et Peuples)...................... I. I. I.
M. GAYE fils L. (*Gaye fils*. Chœur des Divinités et Peuples ; chantait probablement le dessus) .... I. I. I.

1. *Guingaut*, dans le second mémoire.
2. *Desveloys*, dans le second mémoire.
3. Il y a aussi un M. Puvigny marqué dans le livret comme chantant dans le chœur des Divinités et Peuples placés autour du théâtre. C'est sans doute le même qui quittait le chœur, après le début du ballet, pour prendre le rôle du *Chef des Cariens*, puis celui de *Pluton* dans le chœur final.
4. *Delaforrest*, au second mémoire.

M. FERNON fils (*le petit Fernon*, page de la musique. Même chœur, partie de dessus)	I. I. I.
M. GAYE fils C. (*Gaye cadet*. Même chœur. Dessus probablement)	I. I. I.
M. ANTHONIO (*Antonio*. Même chœur. Dessus)	I. I. I.
M. JOSEPH	I. I. I.
M. THOMAS	I. I. I.
M. PIERRE	I. I. I.
M. PHILIPPE	I. I. I.
M. ANTHOINE	I. I. I.
M. DELABARRE	I. I. I.

Il faut remarquer les cinq avant-derniers, qui ne figurent pas au livret. Nous ne savons donc qu'ils ont participé au *Triomphe de l'Amour*, que par ce mémoire. Avec Anthonio nommé auparavant, ce sont, selon toute probabilité, désignés par leurs seuls prénoms, les castrats italiens de la musique de la chapelle, dont un, *Antonio Bagnera*, était entré en charge en 1676, et les cinq autres avaient été ramenés d'Italie en décembre 1679, par le compositeur Paul Lorenzani, maître de musique de la chapelle de la Reine. Ce sont dans l'ordre où les place le Mémoire : *Giuseppe Nardi*, *Tommaso Carli*, *Pietro Remponi*, *Filippo Santoni* et *Antonio Favalli*. Philippe Santoni chantait l'*alto*, les autres le *soprano* [1]. Dans le chœur des Divinités et Peuples du *Triomphe de l'Amour*, ils devaient tenir, avec les pages de la musique, la partie de Dessus [2]. Ils ont fait, la plupart, une longue carrière dans la musique royale [3]. Le plus célèbre pour la qualité de sa voix fut Favalli.

Dans la liste qui précède, il y a quelques autres noms où je n'ai mis aucune annotation. Ils ne figurent pas, eux non plus, au livret, mais ce ne sont pas des chanteurs. Ce sont des instrumentistes

1. Cf. *Etat de la France*. Ed. de 1692, tome I, p. 45. Les états de la Cour des Aides Z1A 486 donnent une répartition des voix différente. Ils font de certains de ces Italiens des Hautes Tailles, voire même des Basses. Il semble, d'ailleurs, qu'il n'y a pas lieu de se fier à ces copies ou reconstitutions d'états, qui sont de la fin du XVIIIe siècle, et souvent fort fantaisistes.

2. On aura pu noter que, dans ces chœurs de la troupe royale, il n'y a pas encore de femmes à cette époque. Les dessus sont chantés uniquement par des pages et les *castrati*. Il n'en était déjà plus de même dans la troupe de l'Opéra de Paris.

3. Seul d'entre eux, *Remponi* n'y figure qu'une quinzaine d'années. Il est remplacé, en 1694, parmi les « dessus mués » par Hiacynthe Mazza.

de la Chambre, qui ne faisaient pas partie des bandes de violons, ni de celles des flûtes et hautbois, que Cordier détaillera plus loin. Il n'a point su les mettre ailleurs qu'ici. C'est ainsi que, parmi tous ces chanteurs, on relève les noms du claveciniste *Henry d'Anglebert*, de son fils et survivancier, des théorbistes et violistes *Léonard Itier, Marin Marais, Salomon, Etienne le Moine, Laurent du Pré, Pierre Chabanceau de la Barre.* Ils tenaient bien certainement les parties d'accompagnement dans l'orchestre du *Triomphe de l'Amour.*

DANSEURS [1].

M. Beauchamp (*de Beauchamp*, m^e de ballet de la Cour, auteur de la chorégraphie du ballet, dansait le rôle de *Mars*, à la 4e entrée)	2. 2. 2.
M. Favier L. (*Favier l'aîné.* Rôles d'*Un Vent de la suite de Borée*, 7e entrée ; *Endymion*, 10e entrée ; *Un Indien de la suite de Bacchus*, 14e entrée ; *Un Faune qui accompagne Pan*, 18e entrée)	1. 1. 1.
M. Favier C. (*Favier le cadet.* Rôles d'*Une Fille Athénienne de la suite d'Orithye*, 8e entrée ; *Un Carien*, 12e entrée ; *un Faune qui accompagne Pan*, 18e entrée)	1. 1. 1.
M. Lestang L. (*Lestang l'aîné*, doublait le Dauphin dans *Un Plaisir*, 3e entrée ; et tenait le rôle de *Pan*, 17e entrée)	1. 1. 1.
M. Lestang C. (*Lestang le cadet.* Rôles d'*Un Vent de la Suite de Borée*, 7e entrée ; *un Carien*, 12e entrée ; doublait le Dauphin dans *Un Indien de la Suite de Bacchus*, 14e entrée)	1. 1. 1.
M. Fort. (*Faure.* Rôles d'*Un Plaisir*, 3e entrée ; *Orithye*, 8e entrée ; *Un Carien*, 12e entrée ; *Un berger héroïque de la Suite d'Apollon*, 16e entrée)	1. 1. 1.
M. Pecourt. (Rôles de *Borée*, 7e entrée ; *Un Indien de la Suite de Bacchus*, 14e entrée ; *Un Faune qui accompagne Pan*, 18e entrée)	1. 1. 1.

1. Il y avait, dans le *Triomphe de l'Amour*, beaucoup d'autres danseurs que les professionnels, qui sont ici nommés. Il y avait tous les gens de qualité qui, suivant la vieille tradition des ballets de cour, avaient désiré tenir un rôle. Beaucoup de seigneurs, et beaucoup de dames aussi ; au premier rang, le Dauphin, la Dauphine, le petit M. de Vermandois et la petite Mlle de Nantes, Mademoiselle et la princesse de Conti. Certains s'étaient chargés de quelques rôles dansants principaux. Mais les plus difficiles à tenir, surtout les rôles mimés, avaient été réservés aux professionnels. L'auteur du *Mémoire*, ne fournissant rien aux gens de qualité, ne les a pas inscrits. Je n'ai pas jugé utile d'en dresser la liste ici. Il n'y a qu'à consulter le livret. On l'y trouvera, accompagnée des amusants vers de Benserade.

M. Bouteville. (*Boutteville.* Rôles d'*Un Plaisir*, 3e entrée ; *Une Fille Athénienne*, 8e entrée ; *Un Carien*, 12e entrée ; *Un Berger héroïque*, 16e entrée) ..... I. I. I.

M. du Mirail (*du Mirail.* Rôles d'*Un Vent de la Suite de Borée*, 7e entrée ; *Un Carien*, 12e entrée ; *Un Faune qui accompagne Pan*, 18e entrée) ..... I. I. I.

M. Germain. (Rôles d'*Un Vent de la Suite de Borée*, 7e entrée ; *Un Carien*, 12e entrée ; *Un Berger héroïque*, 16e entrée) ..... I. I. I.

M. Magny. (Rôles d'*Une Fille Athénienne de la Suite d'Orithye*, 8e entrée ; d'*Un Carien*, 12e entrée) ..... I. I. I.

M. Joubert. (Rôle d'*Une Fille Athénienne de la Suite d'Orithye*, 8e entrée) ..... I. I. I.

M. Barazé (*Baraze.* Rôles d'*Un Carien*, 12e entrée ; *Un Berger héroïque de la suite d'Apollon*, 16e entrée) ..... I. I. I.

M. Huet ..... I. I. I.
M. Chalons ..... I. I. I.
M. Chobelet [1] ..... I. I. I.
M. Courselles [2] ..... I. I. I.
(Ces quatre sont des enfants. On lit, au livret, dans les rôles de trois des *Petits Amours* de la 5e entrée : « Trois petits Danceurs, *les Sieurs Huet, Courcelles et Chalons.* » Dans les rôles de *Quatre Jeux* accompagnant la *Jeunesse* (Mlle de Nantes) à la 20e entrée : « *Les Sieurs Huet, Jobelet, Courcelles & Chalons.* ») .....

M. des Haye [3]. (Il ne figure pas au livret. C'est probablement un enfant comme les précédents. On rencontre son nom plus tard dans les livrets d'opéras joués à Paris) ..... I. I. I.

Nous avons là la liste, vraisemblablement complète, des baladins du Roi, à la date de 1681. Un bon nombre d'entre eux faisaient, d'ailleurs, partie, dès cette époque, de l'Opéra, où plusieurs s'illustrèrent. On connaît toujours les noms de Pécourt, futur maître de ballet de l'Académie de Musique, de Faure, des Du Mirail, des Magny, des deux Létang.

LES VINGT-CINQ GRANDS VIOLONS DU ROY LE PORTEUR Y COMPRIS.

M. Desmatins	I. I. I.	M. St Pere	I. I. I.
M. Bonnefond [4]	I. I. I.	M. Desnoyers	I. I. I.
M. Clerambault	I. I. I.	M. Laplace	I. I. I.
M. Pezan	I. I. I.	M. Bezancourt	I. I. I.
M. Ressier	I. I. I.	M. Chaudron L.	I. I. I.
M. Favier	I. I. I.	M. Chaudron C.	I. I. I.

1. *Chobellet* dans le second Mémoire.
2. *Courselle*, id.
3. *De Hays*, id.
4. *Bonnefons*, id.

M. Lepintre	1. 1. 1.	M. Leger	1. 1. 1.
M. Huguenet L.	1. 1. 1.	M. Varin	1. 1. 1.
M. Huguenet C.	1. 1. 1.	M. De la Chapelle	1. 1. 1.
M. Chevallier fils [1]	1. 1. 1.	M. Bernard	1. 1. 1.
M. Joubert	1. 1. 1.	M. du Manoir	1. 1. 1.
M. Ballu	1. 1. 1.	M. Choel	1. 1. 1.
M. Lespine	1. 1. 1.	Le porteur	1. 1. 1.

LES PETITS VIOLONS DU ROY

M. Lepintre	1. 1. 1.	M. Charpentier	1. 1. 1.
M. Marchand pere	1. 1. 1.	M. Martinot	1. 1. 1.
M. Delafontaine pere	1. 1. 1.	M. Charlot	1. 1. 1.
M. Magny	1. 1. 1.	M. Chevallier	1. 1. 1.
M. Lacquaise L.	1. 1. 1.	M. de la Voisiere [3]	1. 1. 1.
M. Lacquaise le c.	1. 1. 1.	M. Hardelay [4]	1. 1. 1.
M. Huguenet L.	1. 1. 1.	M. Le Roy	1. 1. 1.
M. Huguenet le c.	1. 1. 1.	M. Leroux fils	1. 1. 1.
M. Allais	1. 1. 1.	M. Marchand fils	1. 1. 1.
M. Faussart [2]	1. 1. 1.	M. Delafontaine fils	1. 1. 1.
M. Rollet	1. 1. 1.	Pour le porteur	1. 1. 1.
M. Leroux pere	1. 1. 1.		

Le livret ne donne aucun renseignement sur l'orchestre du *Triomphe de l'Amour*, tout comme nos programmes d'aujourd'hui, où l'orchestre est toujours anonyme. Le *Mémoire* est donc précieux pour nous montrer l'importance de cet orchestre. Chacune des deux bandes de violons ici dénombrées comprenait toutes les tessitures de cet instrument depuis le dessus de violon jusqu'à la basse. La liste des Petits Violons, qui compte ici 22 instrumentistes, est particulièrement précieuse, parce que les renseignements sur cette bande, fondée par Lully vers 1656, n'abondent pas. Payés à 30 sous par jour, sur la « cassette », ils ont laissé peu de traces dans les états. On les trouve sans doute nommés dans beaucoup de livrets de ballets de cour, mais ils y sont rarement nommés tous à la fois ; aussi l'établissement de leur liste est-elle difficile avant 1692, date où l'*Etat de la France*, pour la première fois, l'a

1. *Cheualier fils*, au second mémoire.
2. *Fossart*, id.
3. *De la Voysiere*, id.
4. *Ardelet*, id.

donnée. Mais, à cette époque, la constitution de la bande, que l'on appelait dès lors *Violons du Cabinet*, et non plus *Petits Violons*, avait été quelque peu changée. Nous avons ici une liste authentique des *Petits Violons*, au temps où Lully les dirigeait encore, onze ans avant l'*Etat de la France* de 1692 [1].

L'auteur du *Mémoire* continue l'énumération de l'orchestre par la liste des

FLUTTES ET HAUTBOIS.

M. PHILBERT..........	I. I. I.	M. ROYER............	I. I. I.
M. THOULLON pere [2]...	I. I. I.	M. BUCHOT...........	I. I. I.
M. DES COUTEAUX [3]....	I. I. I.	M. PLUMET...........	I. I. I.

1. On trouvera dans un article de M. Henry Prunières, *Les Petits Violons de Lully*, paru à l'*Écho Musical* du 30 avril 1920, la réunion des documents que l'on a sur cet orchestre, avant l'époque du *Triomphe de l'Amour*. Voici, à titre de comparaison, la liste officielle qu'en donne l'*Etat de la France* de 1692 (tome I, p. 227). Leur nombre est toujours de 22, mais on y verra figurer 4 hautbois, de sorte que le nombre des violons n'est plus que de 18. C'est en 1690 que l'on a introduit des hautbois dans le corps des Violons du Cabinet, de manière à en faire un orchestre plus complet. Les dates, données après chaque nom, sont celles de l'entrée en service de chaque artiste. Un bon nombre d'entre ceux qui avaient joué dans le *Triomphe de l'Amour* sont encore en place en 1692.

« *Violons du Cabinet*, autrefois nommez les *Petits Violons... Dessus de Violon* : Messieurs *Jâque de la Quièze, l'aîné*, 600 l. païées par M. Marion. 1651. — *Pierre Huguenet, l'aîné*. 1659. — *Augustin le Peintre*. 1660. — *Nicolas de la Quièze, le cadet*. 1660. — *François Fossard*. 1665. — *Jean-Noël Marchand, l'aîné*. 1679. — *Jean-Baptiste Marchand, le cadet*. 1691. — *Dessus de cromorne*, du corps des violons du Cabinet (intitulés *dessus de hautbois*, à l'*État* de 1699) : Messieurs *André Danican Philidor, l'aîné*. 1690. — *Philippe Desjardins*. 1690. — *Hautes-contre* (de violon) : Messieurs *Sebastien Huguenet* (le cadet) 1667. — *Charles-Henry le Roux*. 1689. — *Tailles* : Messieurs *N... Charpentier*. — *François Chevalier*. 1674. — *Nicolas Roullé*. 1652. — *Quintes* : Messieurs *Antoine Hardelay*. — *Jâque le Roy*. 1673. — *Basses* : Messieurs *Prosper Charlot*. 1660. — *Jean-Baptiste la Fontaine*. 1684. — *N... Alais*. 1660. (*Claude Alais*, dit l'*Etat de la France* de 1699). — *Robert Martineau*. 1665. — *Bassons* : Messieurs *Jâque Danican Philidor, le cadet*. 1690. — *Pierre Ferrier*. 1690. »

A l'*Etat de la France* de 1699, les Violons du Cabinet sont 23, par l'adjonction parmi les Basses de Violon, de *Joseph Marchand*, entré en charge en 1695.

2. *Toullon pere*, dans le second mémoire.

3. C'est le flûtiste *René Pignon, s^r des Coteaux*, le plus célèbre des musiciens de ce nom.

M. Des Touches [1]	I. I. I.	M. Philidor C.	I. I. I.
M. Duclos [2]	I. I. I.	M. Monginot	I. I. I.
M. De la Croix	I. I. I.	M. Hottere [3]	I. I. I.
M. Adeline	I. I. I.	M. Pieche pere	I. I. I.
M. Ferrier	I. I. I.	M. Pieche fils	I. I. I.
M. Desjardins	I. I. I.	M. Pieche L.	I. I. I.
M. Toullon fils	I. I. I.	M. Pieche C.	I. I. I.
M. Philidor L.	I. I. I.		

Les *Flûtes et Hautbois* ci-dessus nommés ne faisaient point un seul corps rattaché à la musique de la Chambre, comme les deux bandes de Violons. On retrouve leurs noms dans les états de la *Grande Ecurie,* parmi les *Grands Hautbois,* les *Hautbois et Musettes du Poitou,* les *Cromornes et Trompettes marines.* Plusieurs d'entre eux avaient, d'ailleurs, des charges de hautbois ou de flûtes dans la musique de la Chambre et celle de la Chapelle.

Le nombre total des instrumentistes de l'orchestre du *Triomphe de l'Amour,* en additionnant tous ceux que le *Mémoire* a nommés, y compris les accompagnateurs au théorbe, à la viole et au clavecin, y compris aussi Lully qui tenait le bâton de mesure, arrive à 77 ; et c'est un bel orchestre. Beaucoup de ces instrumentistes étaient célèbres dans leur partie ; on aura reconnu leurs noms au passage. Il y avait d'autre part, toujours en se fiant à Cordier, 18 danseurs professionnels, 40 chanteurs et 8 chanteuses, plus le chef de chant Lambert. En tout 144 artistes, sans compter les machinistes, menuisiers, peintres des menus, l'ingénieur des théâtres, le dessinateur des habits, etc. On voit quelle était l'importance de la troupe musicienne et théâtrale du Roi. Il faut même dire que tous les musiciens du Roi ne sont pas là. Il y manque ceux qui n'ont point eu d'emploi dans le Ballet, les organistes et les sous-maîtres de la Chapelle, les compositeurs de la Chambre, les trompettes de la Grande Écurie.

1. *Destouches,* au second mémoire.
2. *Du Clos,* id.
3. *Auttere,* id. C'est un membre de la célèbre famille des hautboïstes *Hotteterre.*

La liste se termine par des noms de personnages qui ne sont plus des musiciens :

AUTRES GENS

La fruicterie (une administration royale dont l'un des offices était de fournir les cires, c'est-à-dire tout l'éclairage du théâtre)	6.	6.	6.
M. SOULLAIGRE et ses garçons	3.	3.	3.
Aux tapissiers	2.	2.	2.
A. M. BRUNET (l'*Huissier des Ballets*, sorte de régisseur des théâtres royaux)	1.	1.	1.
Pour les gardes du Roy	24.	24.	24.
Aux menuisiers	6.	6.	6.

Et Cordier ajoute :

Pendant la répétition, il s'est beu	24.	24.	24.

Sans doute quelques acteurs n'avaient pas eu assez d'une seule bouteille, ou bien plutôt quelques-uns des seigneurs ou des dames avaient éprouvé le besoin de se restaurer. Le total de la dépense est de 219 bouteilles de vin, 219 pains, 219 locations de verres, et 219 bouteilles vides, ce qui fait 164 l. 5 s.

Pour le chauffage à cette répétition générale, il faut 5 l. de bois et charbon « pour le feu derriere le teatre ; et pour 4 brasiers, 6 l. ».

Dès lors, à chaque générale, Cordier écrira ces sommes, sans donner de nouveau le détail des consommateurs.

A la 4e répétition générale cependant, le mercredi 15 janvier, la somme est augmentée. C'est qu'on répète ce jour-là, pour la première fois, en costumes, et qu'il faut nourrir huit Suisses « qui gardent les habits » et *M. Berrin*, qui paraît à son tour dans la liste des « nommez » et a, comme les autres principaux auteurs du spectacle, la double ration. C'est Jean Berain, le célèbre dessinateur du Cabinet du Roi, l'un des créateurs du style décoratif de son époque. Il avait donné, c'était dans sa charge, les dessins d'habits du *Triomphe de l'Amour*. Il en a même fait graver plusieurs qui sont d'une très souriante et poétique magnificence.

La somme que coûte la 4e répétition devant le Roi et toutes les suivantes, monte ainsi à 171 l. 15 s. pour le pain et le vin.

Aux représentations, dans le second *Mémoire*, elle s'élève jusqu'à 230 l. 4 s. La liste des participants, rédigée à la date de la première, 21 janvier 1681, est, quant aux acteurs et instrumentistes, tout à fait semblable à celle donnée lors de la répétition générale du 4 janvier. J'en ai relevé ci-dessus les variantes orthographiques. Mais il y a un bon nombre de noms nouveaux, qui causent l'augmentation de la dépense, ceux des tailleurs, brodeurs, plumassiers, fabricants de masques, qu'on retrouve dans la plupart des comptes théâtraux des Menus-Plaisirs de cette époque. Ils n'avaient pas assisté au travail des répétitions, et ne sont venus qu'à partir de la première représentation, sans doute pour veiller aux accidents qui pouvaient se produire et les réparer rapidement.

Comme ce ne sont pas des musiciens, leur liste n'a pas pour nous l'intérêt des autres. Néanmoins, pour être complet, je la reproduis ici.

Il y a d'abord à la fin de la liste des *Damoiselles* (les chanteuses), la mention de

Mlle CAUVILLAT la coiffeuse	1.	1.	1.

A la fin de la liste des *Danseurs*, la mention de quatre figurants qui n'avaient pas paru encore :

Les quatre garçons quy porte Lamour (dans la 20e et dernière entrée)	4.	4.	4.

La liste des *Autres gens* est considérablement allongée. Après les *gardes du Roi*, qui sont maintenant 30 et non plus 24, et les *menuisiers* qui sont toujours 6, on lit :

Pendant la représentation il s'est beu tant pour les gens de quallité que pour les autres	48.	48.	48.
Pour les Suisses qui gardoient les habits	8.	8.	8.
Pour les Suisses qui garde la montée (l'entrée des coulisses)	5.	5.	5.
M. BARAILLON	2.	2.	2.
Pour ses garçons	7.	7.	7.
M. FORTIER	2.	2.	2.

Pour ses garçons	5.	5.	5.
M. Ninon, tailleur des damoiselles	2.	2.	2.
Pour ses garçons	7.	7.	7.
M. du Creux	2.	2.	2.
Mad^{e} Vagnard	1.	1.	1.
M. Du Four, march^{t} de bas	1.	1.	1.
M. Blanchard, gantyer	1.	1.	1.
Pour le marchand de rubans	1.	1.	1.
Pour M. Pecourt	1.	1.	1.
M. Roussard, plumassier	1.	1.	1.
M. Lenoir, plumassier	1.	1.	1.
Pour les poudreurs	3.	3.	3.

La liste définitive des « nommez », la plupart à double ration, et qui la touchent non seulement les jours de représentation, mais les autres (on joue en moyenne un jour sur deux), s'établit au long, à la date du mercredi 22 janvier, lendemain de la première, comme suit :

Pour M. de Lully	2.	2.	2.
— M. Lambert	2.	2.	2.
— M. Quinot	2.	2.	2.
— M. Vigarany	2.	2.	2.
— M. Bertin	2.	2.	2.
— M. Beauchamp	2.	2.	2.
— Mad^{elle} St-Cristophe	2.	2.	2.
— Mlle Rebel	1.	1.	1.
Pour les Suisses qui garde les habits (qu'il faut en effet garder les jours où l'on ne joue pas, comme les autres jours)	8.	8.	8.

Et voici, pour finir, les sommes que Cordier réclame humblement ; elles représentent le remboursement de ses frais, et sans doute aussi ses larges bénéfices : 5.466 livres et 16 sols, pour 7.276 bouteilles de vin, autant de verres, autant de bouteilles vides, et 7.472 pains. D'autre part, pour le bois et charbon, 2.231 livres. Mais tous les *mémoires* sont sujets à réduction. Les Intendants des Menus passèrent par là, et les deux comptes additionnés furent arrêtés, à la date du 14 mai 1681, par le duc de Créqui, le premier gentilhomme de la Chambre, qui était en exercice cette année-là, à la somme totale de 5.638 livres et 8 sous. C'est tout ce que put toucher Cordier, et c'est, en chiffres ronds, 2.000 francs qu'on lui a rabattus.

Sous sa conduite, c'est une curieuse promenade que nous venons de faire parmi les coulisses d'un théâtre du Roi. Nous y avons vu bien des choses et bien des gens, peut-être avons-nous à peu près tout vu. Cette visite n'a-t-elle servi qu'à nous montrer comme, en définitive, tout se passait, au théâtre du château de Saint-Germain, sensiblement de même que, de nos jours, sur des scènes moins officielles ? ... du moins, nous n'avons pas perdu notre peine ; quelques renseignements nouveaux sur les musiciens du temps sont recueillis.

UN MUSICIEN SIENNOIS DU XVIIIe SIÈCLE : AZZOLINO BERNARDINO DELLA CIAIA,

PRÊTRE ET CHEVALIER DE SAINT-ÉTIENNE

COMMUNICATION DU COMTE GUIDO CHIGI SARACINI

Siena, antichissima gloriosa città, una delle fulgide gemme d'Italia, in arte e per arte superba, madre di uomini celebrati in ogni manifestazione d'ingegno, non poteva conseguire fama minore anche nel campo della Musica, nè poteva e doveva non sentire la evoluzione delle forme musicali che andò rapidamente svolgendosi in Italia e trionfalmente, nei secoli XV, XVI, XVII e XVIII. E come dall' Italia, antesignana riconosciuta sempre del bello, la falange dei musicisti fece scuola ovunque oltre Alpe, apprezzatissima, invidiata e ricercata, così in Siena più facilmente potè diffondersi l'onda musicale che tutt' intorno cominciava a cantarle vittoriosa sotto il tepido e bell' azzurro italiano. La magnifica fioritura musicale fiorentina che sotto i Medici, mecenatissimi, s'iniziò à Firenze, la Scuola veneta, e poi la napoletana che nel XVII seguirono gloriosissime, non passarano inosservate ; ma furono anzi sinceramente e profondamente sentite e seguite in Siena che trovavasi per di più così vicina all' antica sua rivale politica. E Siena ebbe i suoi musicisti i quali, se non furono cele-

brati come i loro colleghi fiorentini, furono e sono più che degni di essere ricordati come degna, profittevole e consolante cosa sarebbe che le loro opere venissero conosciute, studiate ed apprezzate quanto meritano dai cultori e dagli studiosi di cose musicali passate, oggi in ispecie che, per la presente sonora babele così detta artistica, di quelle più acuto si sente il conforto ed il bisogno. Mi sorprende dunque il giudizio che il Gigli, nel suo *Diario senese*, esprime sulla musica in Siena, quando asserisce essa non essere stata anticamente tenuta in grande pregio dai Senesi. Credo anzi che uno studio accurato ad amoroso in proposito non mancherebbe di rivelarci preziosissime cose e procurarci anche la fierezza di scoprire che famosi musicisti d'oltre Alpe, dipoi divenuti universalmente celebri, non solo non disdegnarono le musiche semplici ed ingenue dei nostri primitivi ; ma le studiarono e vi si ispirarono per i loro capolavori. Come senese sono dunque grato a Rinaldo Morrocchi [1] che, a differenza di quanto aveva scritto il Gigli, parlò più degnamente della musica in Siena, quando si trattò di farne conoscere la storia meritevolissima all' Esposizione musicale di Milano del 1881. Ed il Morrocchi, musicista illustre egli stesso, è fonte riconosciuta grandemente autorevole in proposito, per vivezza di ingegno e cultura profonda.

Fu tutt' altro, dunque, che trascurata la musica in Siena nei secoli XIV, XV, XVI, XVII e XVIII, essendo stata essa oggetto di amorose cure e seguita in ogni forma da ogni ceto di cittadini, nella casa nobiliare, nell' artistica Accademia, nella piazza e nel teatro. Nè mancarono i Mecenati generosi, allora veramente ben degni di tal nome, che, spesso artisti essi pure, a grande onore ascrivevansi di aprire il proprio palazzo ai colleghi concittadini ed a quelli non concittadini, ove, in degnissima assemblea, la musica ivi veniva celebrata e con Accademie predisposte e con audizioni di primizie per battesimi quindi e giudizi di opere e di artisti novellini.

1. *La Musica in Siena*. Tip. e Lit. Sordo-Muti di L. Lazzeri. Siena, 1886.

Oh benedetta e felice serenità di quei bei tempi nei quali la semplicità dell' umana concorde famiglia aveva anche il profumo e il conforto dei primi sorrisi di un' arte giovinetta ! E avventurati coloro che tale divina bimba ebbero allora l'onore di condurre per mano !

Il Morrocchi fa un elenco non breve di quei musicisti senesi, nel suo pregevole succitato scritto, elenco che mi piace in parte quì ricordare [1] : Scipione de Vecchi, Andrea Feliciani, Tommaso Pecci, Sinolfo Saracini, Pandolfo, Savini, Francesco Biancardi, Andrea Moretti, Tiberio da Siena, Giovambatista Bati, Francesco Poletti, Mariano Fantucci, Scipione Chigi. Agostino Agazzari [2], Desiderio Pecci, Annibale Fregori, Marcantonio Tornioli, Oriundo Bartalini, Claudio Saracini, Girolamo Giuliani, Giovambattista Baccinetti, Celio Saracini, Cristofano Piochi, Marcaurelio Moretti, Giovanni Basili, Petrino Bellanti, Orazio de Vecchi, Leonardo da Casole, Alessandro della Ciaia, Azzolino della Ciaia, Paolo Salulini, Giuseppe Cini [3], Domenico Mazuoli, Giov. Andrea Florini [4], Tommaso Redi [5], Carlo Lapini [6], ed altri ancora. Il Morrochi cita perfino una donna, Maddalena Casolani, secondo i *Notandi* di Giulio Piccolomini.

Di fronte a tanta messe preziosa, mi si potrebbe ora domandare perchè, dovendo io fare apprezzare lo sviluppo della cultura musicale in Siena e parlare specialmente di un musicista senese, la mia attenzione e la mia preferenza si fermarono per l'appunto sopra il nome del Sac. Cav. Azzolino della Ciaia e non furono attratte invece da qualche altro astro musicale senese maggiore ; ed anche mi si potrebbe chiedere la ragione ed il giusto perchè non sentii il desiderio, l'orgoglio, l'opportunità ed il dovere di illustrare

1. *La Musica in Siena.*
2. Celeberrimo e sapiente compositore non secondo ai più noti del tempo.
3. Fu Accademico Rozzo col nome di « Pietoso ».
4. Aveva fama di essere il più eccellente compositore toscano.
5. Scrisse nel 1711 la *Messa* eseguita in Duomo per le esequie di Francesco Maria Medici.
6. Il Fetis lo cita come il migliore musicista senese del XVIII° secolo.

i musicisti Chigi e Saracini, miei antenati, che pure furono artisti veramente non comuni, io indegnissimo loro postero ed ultimo. Confesso francamente che, accettando l'onorifico incarico immeritamente affidatomi di fare conoscere il movimento e il progresso musicale in Siena nei secoli scorsi, illustrandone un musicista senese del tempo, io non intesi, nè lo avrei mai potuto pretendere, di compiere opera di alta critica completa od anche di eliminazione speciale, nè tanto meno pretesi di fare opera tecnica ; ma piuttosto preferii ricordare con la musica e per la musica la mia cara e bella città, segnalatasi anche in questo campo dell' arte divina, affinchè altri ben più capace e più degno di me potesse sorgere col tempo a trattare la cosa più particolarmente e più compiutamente, riesumando anche le più interessanti composizioni dei musicisti senesi, che marggiormente potessero far rifulgere lo splendore che anche in Siena la musica ebbe in quel tempo. Quanto poi al non aver voluto io prescegliere per queste mie note modeste le illustrazioni davvero degnissime della mia casa in quel fulgido d'arte tempo lontano, ne fu cagione il fatto che, sopra i musicisti Chigi e Saracini, sono di prossima pubblicazione studi e scritti pregevoli di due colti studiosi amici miei, che la copiosa materia hanno trattata con altissimo senso di arte e di studio. Questo mio povero scritto adunque non aspira ad essere altro che un affettuoso grido di richiamo, una fervida diana che ammonisca gli immemori, che svegli i dormienti, ricordando loro essere il campo musicale della mia Siena lussureggiante di messe matura e magnifica, degna finalmente di essere con cura ed amore mietuta.

Il Cav. Don Azzolino Bernardino Della Ciaia, del resto, non fu invero artista secondario nella schiera dei musicisti senesi succitata, in quanto che, in lui, non solo è da ammirare il compositore geniale ed elegante i cui lavori possono ben dirsi modelli di ottimo stile ; ma anche l'esecutore valentissimo e, caratteristica tutta sua particolare, il costruttore. Azzolino della Ciaia fu organista eminente ed abilissimo ideatore e costruttore di organi. Egli,

soprannominato il « Patetico », nacque in Siena, il 21 Maggio 1671, dal Cav. Andrea Della Ciaia e da Fulvia Cerretani. Due nomi illustri di due nobilissime famiglie senesi, nelle quali non mancarono, ma anzi furono numerose, le illustrazioni nei campi delle arti, delle lettere, delle armi e non mancarono pure i mecenati; i politici, i legislatori, i cavalieri di Malta e di Santo Stefano, i cardinali ed i santi. I Della Ciaia di Siena, così chiamati dalla loro signoria, furono baroni di alte giurisdizioni.

Non senza commozione io ricordo l'estate 1913, quando il caro ed illustre Maestro Arrigo Boito, che mi onorava di sua amicizia, volle essermi ospite delizioso in una mia casa della campagna senese, ove intercalavamo le visite alle molte magnificenze artistiche di cui la provincia di Siena è ricca, con le appassionate conversazioni di musica e di curiosità musicali di cui il Boito era una piacevolissima miniera. Studioso e ricercatore appassionato del Bello, Arrigo Boito non mancò di parlarmi, e con sincera ammirazione, dei musicisti senesi dei secoli passati, di quelli mostrandosene bene informato e, come non mi accennò che ai massimi, od ai più originali, ricordo che mi disse a lungo anche di Don Azzolino Bernardino Della Ciaia, di lui vantando appunto e particolarmente la triplice notorietà suddetta di compositore, cioè, esecutore e costruttore. Oh poter ricordare esattamente tutte le osservazioni originali, acute ed anche facete, tutta la penetrante sottigliezza che quel grande critico, e specialmente e purtroppo anche autocritico, mi faceva con l'indimenticato e indimenticabile suo spirito di parlatore arguto e facilissimo, sù quanto aveva colpito e colpiva la sua osservazione e l'immaginazione fervida, aristocraticissima sempre! E di Azzolino Della Ciaia anco recentemente un altro sommo mi parlava con ammirazione speciale, a proposito di una recente riesumazione musicale per organo del Della Ciaia medesimo : il Maestro Enrico Bossi, direttore del Liceo musicale di S. Cecilia in Roma. Il Bossi pure, come il Boito, ebbe a ripetermi il suo intimo compiacimento del suddetto richiamo in vita da lui stesso operato, e del quale, con gioia e commozione di artista vero,

non finiva di parlarmi facendomene notare tutta la particolarità di struttura e d'invenzione piene di grazia e di delicatezza, tali da porre e ritenere il Della Ciaia degnissimo fra i suoi contemporanei specialmente francesi. Riccardo Gandolfi, infatti, nella prefazione alle moderne edizioni fiorentine di alcune composizioni di Azzolino Della Ciaia, edite, rivedute e provvedute di nuova diteggiatura e dei segni per la loro esecuzione ed interpretazione da Giuseppe Buonamici [1], afferma la stessa osservazione, non lesinando lodi e giudizi di critica ammirativa al senese compositore in parola. Il Gandolfi giudica le composizioni Della Ciaia veramente « importanti per il valore tecnico ed estetico e per lo spirito di modernità che l'informa... » E del Maestro Gandolfi, il colto consigliere e censore e bibliotecario al R° Istituto musicale di Firenze, piacemi riportare quì quanto ancora egli scrive di Azzolino Della Ciaia nella prefazione suddetta :

La musica del Cav. Azzolino Della Ciaia quantunque non sia sopraccarica di abbellimenti, come quella del Couperin, contiene ornamenti piccanti e originali...

Non è chi non riconosca importantissima, parmi, per il musicista senese, la citazione Gandolfi del nome francese che ricorda un intera famiglia di squisiti organisti e compositori parigini dei secoli XVII e XVIII, i Couperin. Ma scrive ancora il Maestro Gandolfi del Della Ciaia :

Autore serio di musica sacra, i suoi lavori rimangono modelli di buono stile. Scrisse diversi pezzi per clavicembalo, fra i quali emergano le sopracitate sonate per cembalo con alcuni saggi ed altri contrappunti di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi, Opera Quarta, Roma, 1727.

E ancora, sulla riesumazione dal Buonamici della musica del Della Ciaia, un altro colto musicista e critico, questo modernissimo, Giannotto Bastianelli, scrive ammirato nel suo libro *Musi-*

1. Ed. C. Bratti e C. Firenze, 1912.

cisti di oggi e di ieri [1]. Dopo avere acutamente osservato che le *Sonate* del Cav. Azzolino più propriamente potrebbero dirsi *Suites*, secondo una anche più moderna denominazione, il Bastianelli giudica lo stile del musicista senese « elegantemente brillante » e trova le sue Arie, Minuetti, e Siciliane « trattate con quella tecnica delicatissima e un poco leziosetta che nel '700 così aggraziatamente sapevasi usare tanto nella Pittura che nella Musica ».

E' stato per me di speciale compiacimento trovare nell' opera modernissima del Bastianelli proprio tutto un capitolo sul simpatico musicista settecentesco mio concittadino, poichè mi è sembrato di non poca importanza davvero per il caro Don Azzolino, che un critico colto e di avanguardia, oggi, non solo non disdegnasse, ma si compiacesse anche di trattare a lungo di lui e dell'opera sua, l'uno e l'altra resi quasi ignoti dalle nebbie del tempo e dall' incuria ingiusta degli uomini. Ma il Bastianelli, inoltre, scrivendo del mio senese e con ogni amore e con ammirazione, osserva anche essere stata l'opera del Della Ciaia eminentemente italiana, libera cioè da ogni influenza o possibile ispirazione tedesca e francese.

Quanto non è simpatico, — esclama con transporto il Bastianelli, — questo Cav. della Ciaia senese, costruttore di organi e certo un po' solitario cultore di musiche arcaiche e forse obliate dai contemporanei ! Le sue « toccate » sono rêveries musicali, improvvisazioni piene di estasi fuggevoli, di rapimenti intimi, di abbandoni dolcissimi e ricordano le ampie « fantasie » religiose del padre Bach e, forse, in alcuna parte, più di queste sono ardite e snelle.

Importantissimo riconoscimento, questo del dotto e moderno critico fiorentino per il nostro dimenticato senese del quale anche il Bastianelli nota la precorrenza sul colosso tedesco, il Bach, di ben quattordici anni.

1. Studio editoriale lombardo. Milano, 1914.

Troppo lunga cosa e difficile sarebbe tentare l'elenco completo delle composizioni di Azzolino, anche perchè non credo che tutta l'opera sua ci sia pervenuta. Se si pensa poi, che morì ottantaquattrenne e che, precocissimo, i suoi primi lavori furono di poco più che decenne (doveva ancora nascere Bach), giudico non errato il timore che molto di lui non si conosca purtroppo e che sia andato perduto. Di queste composizioni molto possiede la Biblioteca musicale di Bologna, cui amorosamente presiede il colto bibliotecario, Conte Vatielli, che pure ha scritto sul Della Ciaia, e recentemente, nella *Critica Musicale* di Firenze ; qualcosa pure trovasi in Pisa, qualcosa a Siena. Secondo l'Eitner, nella Biblioteca di Berlino vi sarebbero vari manoscritti di Azzolino Della Ciaia, il quale firmava spesso le proprie opere con il solo nome. Il Morrocchi cita fra le migliori composizioni del Della Ciaia varie Messe, Cantate, Sonate, Ricercari e Madrigali, tutti lavori, questi, scritti da lui giovanissimo e dedicati ad illustri personaggi del tempo.

A proposito di queste dediche del nostro senese, stimo interessante accennarne ad una assai curiosa che precede alcuni « Salmi Concertati a 5 voci con istrumenti obbligati, in onore — alla Sacra Maestà Cesarea di Leopoldo I Imperatore — » che si conserva nella Biblioteca musicale di Bologna, dal Gasperi riportata nel suo catalogo della medesima [1]. La dedicatoria del Ciaia, scrive il Gasperi, in data di Pisa 1° Ottobre 1700, non contiene veruna cosa di rilievo. A tergo però di essa trovasi il seguente curioso discorso « Ai gentilissimi amatori della Musica » :

Se vi si è data mai occasione di esercitare in parte la vostra compassione, certamente che in rimirare quest' opera (quale all' eccessivo impulso de' miei troppo parziali e non allo stimolo della mia ambitione compare alla luce) vi si presenta adesso congiuntura d'impiegarla totalmente, e ciò assai più di buona voglia farete, se cortesemente rifletterete non essere la Musica mia professione ; quando poi vi dicessi ancora, che la maggior parte di queste composizioni fossero state prodotte nel-

1. Vol. II, p. 200 e 201.

l'ore disoccupate del tempo delle mie caravane fra gli strepiti e confusioni di una galera, cosa alcuna di falso non vi direi. Ho lasciato di far stampare il secondo Coro di Ripieni e Concerto grosso di sei Strumenti reali (quantunque i Salmi fossero con tale idea composti) si per maggior comodità col sfuggire una grossa quantità di volumi, si perchè anche per la debolezza della Composizione non valeva la pena. Non mi sarei ardito d'incomodarvi con questi versi, per poner men confusione ; ma mi è convenuto il farlo per significarvi che pure questi Salmi si possono cantare con il secondo Coro di Ripieni e Concerto grosso di Strumenti, essendone però provvisti di due mute, e eseguendo esattamente, ciò che qui sotto espresso trovarete. « Vivete Felici ».

Il Gaspari citato, aggiunge che il Della Ciaia fa quindi scrupolosamente seguire l'avvertimento di tacere nei soli e di entrare col « Ripieno » dov' è notato « Tutti ». Ho voluto quì riportare esattamente per intero la curiosa nota di Don Azzolino : « Ai Gentilissimi amatori della Musica », appunto perchè da essa spira un soavissimo profumo di modestia così semplice e così naturale con la quale e per la quale egli addimostrasi più propenso a tenere e a volersi far ritenere più navigatore e guerriero che musicista nato, questo capitandoli di essere, dice lui, soltanto a tempo perduto durante le sue « caravane fra gli strepiti e le confusioni di una galera ».

A questo proposito, tanto il Morrocchi nel suo libro *La Musica in Siena*[1], quanto il Borghesi nel suo *Professori di Musica*[2] scrivano che, fin da giovanetto lasciato Siena per aver presa la croce di Cavaliere di S. Stefano, Azzolino Della Ciaia militò lungamente nelle galere della sua religione[3]. Passato quindi al servizio del Contestabile Colonna vi si trattenne più anni e che, fattosi vecchio, volle ordinarsi sacerdote. Ritornato in Pisa, vi fu dichiarato uno dei XII cavalieri componenti il Consiglio della religione sopradetta e, quindi, vecchissimo, nominato balì di

1. Tip. e Lit. Sordo-Muti. Siena, 1886.
2. P. IV. 9 Bibl. com. Siena.
3. La vestitura dell' abito Stefaniano Azzolino la fece in Siena il 1º novembre 1678, a soli sette anni e la cerimonia ebbe luogo nella chiesa di S. Petronilla.

Lucca, nomina che a lui spettava per anzianità. Il Cav. Don Azzolino Bernardino Della Ciaia morì in Pisa, il 15 Gennaio 1755, alle ore 5 di mattina, e venne solennemente seppellito « avanti l'Altare del Crocifisso come già può vedersi dalla sua sepolcrale lapida [1] ». Tale pietra sepolcrale trovasi oggi nel vestibolo della chiesa del San Sepolcro con sopra incisa la seguente epigrafe che, per modestissima qual' è, non a torto può pensarsi dal Ciaia medesimo dettatasi in vita :

AZZOLINUS BERNADINUS DELLA CIAIA
SENENSIS
EQUES B. STEPHANI
SACERDOS ET PRIOR :
HUIUS ALMI TEMPLI.
ORGANI MAIORI AUCTOR
FIDELIUM ORATIONIBUS
HUMILLISME SE COMMENDAT
OB. ID. JAN MDCCLV.

E come fu, in vita, esemplare, caritatevole, piissimo, tale si dimostrò anche in morte, legando ogni suo avere, creatosi unicamente con le sue fatiche, ad opere di alta beneficenza, istituendo erede l'Ospizio di Pietà, oggi Orfanotrofio [2]. Ma ancora va aggiunto, secondo quanto narra il Pecci nelle sua notizie manoscritte sugli *Autori senesi*, che Azzolino Della Ciaia pur nulla avendo ricevuto in eredità dal padre suo, volle, prima di venire consacrato sacerdote, spontaneamente pagare ogni debito paterno, nonostante a quest' atto nobilissimo di eccelsa pietà filiale da nessuno e da nulla vi fosse obbligato.

E occorre dire ancora, che il Della Ciaia non solo fu di per se stesso vanto ed onor dell' arte musicale del suo tempo, in Siena,

1. Libro d'esequie dal 1684 al 1778, pag. 158.
2. Nella sua lettera al Borghesi, il Micheli asserisce che Don Azzolino lasciò erede delle sue opere e dei suoi libri di musica un tal Antonio Renzini. Il Micheli aggiunge di averlo letto dal testamente stesso del Ciaia, testamento che, allora, trovavasi in casa Palmieri-Nuti.

ma che concorse pure ad accrescere l'eletta schiera dei senesi musicisti con un allievo che il Morrocchi ed il Romagnoli qualificano uno dei migliori maestri senesi di quel tempo. Fu questi Paolo Salulini, che nato il 1709 da Giuseppe Salulini, maestro del Concerto musicale degli Eccelsi Signori, studiò sotto Azzolino Della Ciaia, da lui apprendendo i primi rudimenti dell' arte divina. Recatosi indi a Bologna per perfezionarvisi e, tornato in Siena, fu direttore d'orchestra in quel teatro e maestro di cappella della metropolitana. A sua volta il Salulini fu maestro di numerosi artisti che si distinsero in Germania e in Russia. Il Romagnoli non si perita a dichiarare le composizioni del Salulini simili per stile a quelle del Corelli ed aggiunge anche essere stato egli inventore di una nuova musica da chiesa. Il Salulini morì il 20 giugno 1780. Nuovo merito e non piccolo, dunque, per Azzolino Della Ciaia, questo glorioso suo allievo, che da lui e per lui mosse i suoi primi passi nella non facile via dell' arte, in essa riuscendo e rendersi così e da tutti celebrato.

Ma la famiglia Della Ciaia vanta pure un' altro musicista fra i musicisti senesi che l'Ugurgeri (*Pompe Sanesi*) e il Morrocchi (*La Musica in Siena*) ricordano. Fu questi Alessandro che, nato in Siena nel XVII secolo, precorrendo di non poco Azzolino, ebbe notorietà d'intelligente compositore e di cantore soave. Allievo di Desiderio Pecci fu abile e leggiadrissimo sonatore di monocordo, di liuto e di tiorba. Molte sue composizioni furono stampate [1], altre rimasero manoscritte. Accademico « intronato » fù quindi amico e cultore della musica e della poesia insieme.

Ad Azzolino dunque la scintilla artistica — veniva per li rami — e come buon sangue non mente, le genialità e le forti attitudini artistiche già di Alessandro, non potevano non perfezionarsi, raffinarsi ed accrescersi nel nostro senese nato in una epoca così fortunata per la musica, nella quale epoca, come erano giunte a lui complete e mature ormai le emanazioni ed estrinsecazioni

1. *Mottetti* a *voci due, tre, quattro, cinque, otto, nove.* Bologna, 1666.

melodiche fiorentine, così non dovenano che essere e furono infatti sacro crisma al suo artistico temperamento sensibilissimo, le successive ascensioni trionfali dell' arte musicale che andarono moltiplicandosi da Venezia a Napoli ininterrotte in quel tempo.

Da Luigi Palestrina, infatti, quale luminoso, sublime, incessante progressivo salire attraverso i nomi della Camerata fiorentina di Giovanni Bardi con Giulo Caccini, Jacopo Peri, Emilio del Cavaliere, Vincenzo Galilei (padre del famoso Galileo), Ottavio Rinuccini, Girolamo Mei, Pietro Strozzi ed Jacopo Corsi ; al Monteverdi, al Frescobaldi, al Carissimi allo Stradella e agli altri : Scarlatti, Porpora, Pergolese, ecc.

Se i musicisti precedenti al secolo XVII intuirono e quasi divinarono il rivolgimento progressista che doveva seguire, giuntone il tempo, la musica sacra e la musica profana, per mezzo de numerosi compositori dell' un campo e dell' altro fecero a gara per conseguire tale progresso, essi musicisti affinando, arricchendo, perfezionando in forma e leggiadria le loro composizioni, curandole e complentandole insomma ognora più.

Sopra a tutti, organisti e clavicembalisti, emerse allora superbo Girolamo Frescobaldi di Ferrara (1583-1643). Solo ventotto anni corsero dalla morte di lui alla nascita in Siena del nostro Azzolino, la cui arte ed il cui temperamento artistico non poterono non subire l'influenza del grande ferrarese, come, certo, motivo di studio e, chissà, anche fonte d'ispirazione certamente non mancò di essere l'opera frescobaldiana per i sommi che seguirono di poi da Bach e Beethoven.

Sui primi tempi l'arte del clavicembalo era connessa intimamente con quella dell' organo. I concertisti e compositori del primo non erano che organisti di professione che pure componevano per il clavicembalo. Azzolino Della Ciaia fu perfettissimo in ambedue gli strumenti e tale è riconosciuto dai più insigni storici della musica. Con i progressi suaccennati dell' arte musicale nel secolo XVII andò connesso, ne fu anzi la prima e l'intima ragione, il perfezionarsi ed arricchirsi dell' organo che fino a poco

prima era stato una ben modesta e faticossima cosa e non praticissima. Il più facile maneggio di quello, la sua accresciutasi varietà di suoni e di registri, la migliore pastosità e combinazione delle diverse voci, dovettero, secondo me, facilitare grandemente, a quei compositori, l'estro inventivo ed accrescere in loro la volontà di comporre. Ogni nuova meccanica conquista in quel campo doveva suscitare ammirazione ed entusiasmi senza limite e non poteva essere diversamente quando si pensi alla primordiale struttura dell' organo, in quell' epoca, ed alla lentezza del suo progredire dal lontano tempo in cui si stabilisce la sua prima comparsa nelle antiche chiese cristiane. Nel principio di queste mie note ho detto già come la musicale notorietà di Azzolino Della Ciaia non gli fosse dovuta riconoscere soltanto nel campo del compositore e di quello dell' esecutore, tanto nell' organo che nel clavicembalo ; ma ancora in quello di costruttore genialissimo che nell' arte organaria portò elementi nuovi ed arditi. Non può dunque sorprendere l'ammirazione universale suscitata dall' organo di sua invenzione e costruzione propria, a sua spese compiuta, che da lui, artista e mecenate insieme, fu regalato alla chiesa conventuale di S. Stefano in Pisa l'anno 1733. Tanto il Morrocchi (*La Musica in Siena*), quanto il Borghesi *(Professori di musica senesi)*, il Benvoglienti (*Scrittori Senesi)* [1], l'Araldi *(Italia nobile)* e il Romagnoli *(Raccolta biografica)* [2], riportano ed esaltano questo importantissimo ed originalissimo fatto dell' artistica vitalità del Della Ciaia. Di questo organo il Romagnoli da questa descrizione :

Ciascun tasto appieno contiene più di quaranta canne, oltre i contrabbassi di cipresso, cosicchè comprese le canne degli altri strumenti si può calcolare per ogni tasto cento canne. Ha quest' organo quattro tastiere, quattro castelli e quattro pannoni reali. Esso ha otto registri di pieno nella prima tastiera, oltre un flauto di abeto, un nizzardo, un cornetto, un fagotto, un oboè, un clarone, un completo registro di

1. T. I, c. 36.
2. T. I, c. 182.

trombe, bassi, contrabbassi e tamburo. La seconda tastiera ha ventidue registri di pieno, due traversieri, uno dei quali di legno in ottava, fagotti, oboè, clarone, voce umana, dodicesima a bocca raddoppiata, un registro di trombe, bombarde, bassi di bombarde, bassetti, contrabbassi di sedici piedi di cipresso, tamburi e canarie; la terza tastiera ha due principali, una voce languente, un flauto di quattro piedi a fuso, un nizzardone, un cornettone, corni da caccia, trombe, flagiolet, voce umana e tremolo. La quarta tastiera ha sette registri di pieno, un nasardo e un regale con i bassi.

Ma, a questo proposito, più precisamente e più particolarmente è documento importantissimo nella Biblioteca della R. Università di Pisa, una lettera dello Scolopio Everardo Micheli al senatore conte Scipione Borghesi in Siena l'anno 1871. In questa lettera, che in un unico esemplare stampato si trova nella suddetta Biblioteca dell' università pisana, sono esposti con cura scrupolosamente circostanziata e la creazione dell' organo di Azzolino e il fatto dell' offerta generosa di detto organo da parte del Della Ciaia alla conventuale di S. Stefano. Come il Romagnoli aveva scritto, così il Padre Micheli conferma nella sua lettera, che tale dono del nostro senese doveva essere prima, per la collegiata di Provenzano in Siena cui Azzolino l'aveva destinato ed offerto. Ma il rettore di questa collegiata non credette accettarne la proposta per non accedere a certe condizioni alle quali il Della Ciaia sottoponeva l'accettazione della sua offerta, condizioni del resto più che modeste e fra le quali era quella di dovere apporre l'arme dei Della Ciaia sulla facciata dell' organo ricordato. E così avvenne che Siena fu privata di una si pregevole opera, oggi rarissimo cimelio, offertale da un figlio suo così degno e pio. Il documento del Micheli riporta fedelmente la lettera di domanda a S. A. R. il Granduca di Toscana da parte di Don Azzolino affinchè la conventuale di S. Stefano gradisse il suo dono. Scrive umilmente il Della Ciaia :

Il Cav. Azzolino Bernardino Della Ciaia, umilissimo servo e suddito di V. A. R., Le rappresenta come ritrovandosi in età avanzata [1] e desi-

1. Aveva allora sessantuno anni.

derando provvedere agli interessi dell' anima sua, ed avendo fatto fabbricare con sommo studio, molta fatica e grave spesa un organo con due tastature, nel tempo della sua dimora d'anni diciassette in Roma, quale è riuscito d'una singolare qualità e perfezione, composto di sopra venti registri, in due organi uniti, cioè uno come sono comunemente fabbricati gli altri, e l'altro composto di varie sorti di armonie, quale possono consonarsi unitamente col l'altro organo : e poichè da — cornu Epistolæ — della chiesa conventuale dei Cavalieri vi è presentemente un organo piccolo, che ha fino le canne grosse finte nella mostra, desidererebbe l'oratore collocare in quel posto questo suo grosso organo... e di più aggiungervi contrabbassi grossi di 14 piedi, a due ordini, ed altre vaghe, gustose e peregrine sorti d'armonie simili agli organi di Marsilia, Trento ed Hamburgo, sperando che sia per riuscire un' opera singolare e rara ; onde vi saranno tre tastature, quali potranno unitamente e separatamente sonarsi con tutta facilità, e per la conservazione di detto strumento, e maniera di accordarlo, e sonarlo, ha l'autore posto in chiaro precise regole e norme e modi, di modo chè ogni organaro e sonatore di qualche abilità potrà conservarlo, accordarlo e sonarlo, e l'oratore si esibisce di fare di suo proprio la spesa, che occorra di nuovi registri di canne e registri a lingua, con trombe, oboè e voce umana, e di porlo a luogo, che giudica possi ascendere alla somma di scudi trecento in circa...

Ho voluto trascrivere con fedeltà l'inizio della lettera suddetta, sembrandomi interessantissimo il farlo per la cura meticolosa e tutt' altro che da dilettante in arte, come modestamente egli si afferma, che il Della Ciaia pone in essa a significare tutte le particolarità del suo dono e del suo lavoro che sicuramente e facilmente si comprende dovesse essere — l'ultima parola e perfetta parola — dell' arte organara del tempo. Nella lunga sua missiva a S. A. R. il Granduca, Azzolino chiede anche che le spese «... di muratore magnano, legnaiolo, organaro, ed altri maestranze e per ridurre allo stesso tono l'altro organo esistente a — Cornu Evangelii — e loro rispettivi materiali... » vengano pagate dalla conventuale di S. Stefano a mezzo del proprio tesoro. E, continuando, Don Azzolino domanda ancora e scrive :

... e desiderando dopo la di lui morte che l'anima sua abbia nella conventuale un perpetuo annuo suffragio, così in ricompensa del detto

organo, supplica la pietà di V. A. R. a graziarlo che dal dì della di lui morte siano ogni anno ed in perpetuo celebrate nella conventuale centocinquanta messe in suffragio dell' anima sua, e che il di lui corpo sia seppellito in luogo particolare in detta conventuale...

Il rifiuto senese avuto dal rettore di Provenzano, circa la richiesta dell' apposizione del proprio stemma sull' organo regalato, si vede che non fu dimenticata da Azzolino nella lettera al Granduca, se tale condizione egli non ripete nè solo vi accenna neppure, all' associazione di S. Stefano perchè accetti la sua offerta. Questa venne infatti accolta benevolmente, perchè in calce allo scritto del Della Ciaia si legge :

... S. A. R. accetta l'organo nel modo e forma espressa, assegnando per la soddisfazione degli annui sacrifizii un fondo sopra l'abbadia di San Savino, e l'auditor presidente dell' ordine dia gli ordini opportuni e intervenga all' istrumento, che se ne dovrà stipulare a ciò se ne passino le scritture in buona forma...

Il contratto, infatti, fu stipulato il 27 Gennaio 1733 dal notaio Jacopo Mugnai, come risulta da copia che si conserva nell' Archivio stesso [1]. Ma, secondo scrive ancora Padre Micheli nella sua minuta esposizione citata al senatore conte Scipione Borghesi, l'organo di Azzolino non ebbe altrimenti il posto dal lato dell' — Epistola, — sibbene da quella del — Vangelo, — nella chiesa pisana dei Cavalieri. Ciò ci viene rivelato da due carte appunto notate dal Micheli medesimo. Una di queste, in data 21 Giugno 1734, è una lettera ai XII Cavalieri del Consiglio nella quale il Cav. Francesco Roffia dice il perchè Don Azzolino modificò in tal senso il suo parere [2] l'altra è la stessa domanda in proposito dei Cavalieri al Gran Maestro alla quale segue l'approvazione granducale. La ragione di questa modificazione dal primo stabilito, da parte del Della Ciaia, secondo quanto il Cancelliere stesso ne scrive nel secondo documento citato e riportato dal Micheli, sta nel fatto che :

1. Filza XIV, pag. 2. Istrumenti della Religione dal 1733 al 1736. N° 101.
2. Zibaldone, anni 1731 al 1734. N° 225.

... ma avendo considerato il predetto Cav. Della Ciaia che in atto pratico quel posto resta angusto, stante l'essere sotto il campanile, talchè resterebbe impedito il tratto delle funi delle campane ; e volendo il predetto Cav. Della Ciaia, oltre l'organo proprio, e quello che vi esiste, aggiungervi altri registri di contrabbassi, raddoppi di principali e di ripieni, di modo che sarà una macchina tutta insieme si può dire di quattro organi, tutti vari e speciosi ; e poichè per ridurre all' unisono l'organo, che attualmente esiste a — Cornu Evangelii — è necessario scomporlo e smontarlo e rivedere e risarcire il pàncone, che anni sono fù alquanto danneggiato da un fulmine e atteso che a — cornu Evangelii — vi resta luogo più comodo e spazioso, e vi si potrà adattare perfettamente il nuovo organo con tutte le aggiunte e annessi, così trattandosi di cosa utile, e che non varia la sostanza dei patti inserti nel contratto e sul motivo ancora che un tale istrumento così particolare, se sarà situato da quella parte resterà più difeso dalle arie e dai venti meridionali, lo stesso Cav. Ciaia, ha dimandato di potere, nonostante lo stabilito nel mentovato contratto, mutare la situazione di detti organi, e porre il suo con l'organo della chiesa esistente a — cornu Evangelii — e tutte le aggiunte destinatevi a — cornu Evangelii ; — e quello esistente a — cornu Evangelii — porlo e collocarlo a — cornu Epistolæ...

E tale nuova disposizione fu pure accettata, il Cav. soprintendente Roffia avendola trovata anche più comoda e più vantaggiosa per l'organo stesso, e, per di più, non aggravante la spesa a carico del Tesoro dell' Ordine. Un' altra notizia interessante e singolare nella lettera suddetta del Padre Micheli al senatore Borghesi, è quella riguardante la prima prova pubblica dell' organo di Don Azzolino, il quale organo, e per la prima volta, suonò il 28 Novembre 1737, proprio e per l'appunto nell' occasione luttuosa delle solenni esequie di Giovangastone De' Medici, granduca di Toscana in quel tempo, cui, come sopra ho già riportato, il Della Ciaia si era umilmente rivolto perchè il suo dono fosse accettato dalla conventuale di S. Stefano. Tale notizia dice il Micheli, è riportata da una descrizione che di tali funerali fu stampata a Pisa il 1738 da Evangelista Pugli il quale aggiunge in essa che Don Azzolino assistè e diresse quelle grandi esequie granducali riportandone e conseguendone la più grande e generale

ammirazione ; come pure è facile immaginare, e non poteva essere da meno per quello che ho già detto sull' arte organara conosciutasi fino allora, che l'organo del Della Ciaia riscosse, in quel suo primo apparire, meraviglie e stupore in grande copia e da tutti.

L'arte costruttiva di un organo che fino al quel tempo aveva avuto un cammino così lento e così faticoso nella via del progresso, da allora cominciò ad essere alquanto più spedita. Se si aggiunge che il tempo e l'incuria degli uomini mal rispettarono in seguito la costruzione magnifica del nostro senese, si comprenderà facilmente come essa dovette venire ad invecchiare e a deteriorarsi non poco con gli anni. Per tutte queste ragioni, all' organo di Don Azzolino non poterono essere evitate opere importanti di restauro e di successive aggiunte e di miglioramenti, seguenti il progredire continuo già accennato dell' arte organara. Il Padre Micheli, sempre nella lettera al Borghesi già citata, non manca di parlare e diffusamente anche di questo e dice che fra i vari restauri, due furono i più importanti all' organo Della Ciaia [1]. Il primo fu nell' anno 1839, il secondo in quello successivo. I maestri interpellati in proposito, prima di procedere ai lavori e d'indicarne il restauratore, furono il Cav. Luigi Barbieri di Firenze e il Signor Gustavo Romani allora organista della conventuale. Dopo lunga discussione, il Consiglio dell' Ordine scelse l'organaro Filippo Tronci di Pistoia che compì il suo lavoro con successo. Tale lavoro dovette davvero non essere indifferente quando si consideri che i due suddetti maestri preventivarono la somma occorrentevi in scudi fiorentini 1400 pari a lire italiane 8.232. Il secondo restauro seguì l'anno dopo e a questo restauro secondo una lettera di Filippo Gherardeschi, Maestro di Cappella nella conventuale, ad Alessandro Morrona, lettera dal Micheli riportata e trascritta nella sua lunga missiva al Borghesi, lavorarono, nuovamente, i fratelli Filippo ed Antonio

1. Vedi carte dell' Ordine di S. Stefano, filze 118 e 119, suppliche ed informazioni degli anni 1838, 1839, dal numero 1 al 38 ; 35 a 87 ; 78 a 111.

Tronci pistoiesi insieme, forse, con altri ancora. Dal 1840 non si conoscono altri ritocchi o rifacimenti qualsiasi all' organo di Azzolino che secondo ne scrive il Micheli, deve avere alquanto taciuto ed essere stato, conseguentemente, anche lasciato in abbandono rovinoso, se il 1870 d'ordine del R. Governo italiano e :

... per la somma di lire italiane quattromilatrecento, lo prese a rimetter sù a racconciarlo il Maestro Giovan Battista de Lorenzi da Vicenza, già onorato fra noi e fuori come inventore dell' organo fonocromico.

Così il Padre Micheli nella lettera suddetta nella quale aggiunge pure :

... Egli cominciò il lavorio nell' agosto 1870 e vi ha durato fino all' Aprile dell' anno corrente [1] nel quale giorno essendosi fatta, come si usa la consegna dell' organo, io stesso vidi la conventuale piena zeppa di popolo di ogni classe e condizione ivi radunato, e orgoglioso che di nuovo si potessero risentire le delicate armonie e soavissime di questo istrumento, il quale, e con ragione, i pisani si vantano di possedere...

Indi il Micheli fa seguire una minuziosa e lunga esamina di detti lavori del Maestro vicentino, nella quale espone a puntino e scrupolosamente tutte le riparazioni, aggiunte e modificazioni portate in quel tempo all' organo del Della Ciaia che in tale rifacimento completo venne alquanto a trasformarsi dalla prima concezione del nostro senese, acquistando tutti quei miglioramenti dei quali la meccanica era venuta avvantaggiandosi dai tempi di Azzolino. Ma artista scrupoloso e cosciente, però, il maestro De Lorenzi conservò intatta all' istrumento tutta la parte che si riferiva alla acustica tal quale il Della Ciaia l'aveva sapientissimamente indovinata, sì che anche le aggiunte apportatevi di voci e di canne e di giuochi novi, conservarono identico il timbro medesimo primo e la prima fisonomia dell' organo suddetto che così rimase e rimane sempre la meravigliosa concezione primitiva, specie

1. La lettera del Padre Micheli al senatore Conte Scipione Borghesi porta la data di Pisa, 4 Maggio 1871.

quando ci si riporti al tempo in cui fu dal Ciaia concepita e creata. A questo proposito e della eccellenza del nome di Azzolino siccome costruttore e ideatore del suo organo famoso in quel lontano suo tempo, ed a gloria ed onore di Siena musicale, piacemi riportare testualmente le affermazioni di cui Padre Micheli arricchisce la sua interessantissima lettera già detta al senatore Borghesi. Egli scrive :

... Nè daltronde sarà cosa malfatta ma anzi conveniente che il nome di Azzolino Della Ciaia venga aggiunto a quello di Michele di Ser Giuliano, monaco di Valombrosa, all' altro di Francesco di Guido, soprannominato il Petruccio, e infine a quello di Giovanni di maestro Antonio di Piffero, senesi tutti, dei quali, siccome voi meglio di me sapete, si ha memoria che fabbricarono organi nel secolo XVI, e dell' ultimo in specie, di cui dicono che sia quel piccolo ma grazioso assai che orna la cappella di cotesto Comune, e fatto nel 1519 [1]. Che se poi Siena, ove a dovizia si trovano pregiati lavori paesani non può tra gli altri annumerare anche questo del Cav. Azzolino, però può andare superba che nella magnifica e ricchissima conventuale di S. Stefano, architettata prima da Giorgio Vasari, e poi abbellita dalle pitture del Veronese, del Cigoli, del Bronzino, di Jacopo da Empoli e di Cristofano Allori, vi si ammiri anche un organo dei migliori fra quelli costruiti nel secolo scorso, e di mano d'un vostro concittadino...

Prima di terminare queste mie note sul simpatico musicista senese penso che non sia privo di interesse far conoscere anche alcune notizie che ho raccolte nell' Archivio di Stato in Pisa sul Della Ciaia medesimo, notizie alquanto originali e divertenti, perchè dimostrano chiaramente l'interesse e la curiosità suscitati in Italia e fuori anche, dalla creazione artistica di Don Azzolino e del suo organo.

In una lettera del prof. Paganini dell' Università di Pisa al Padre Everardo Micheli dell' Università medesima, lettera pub-

1. V. *Documenti* del Milanesi cit. 3. 51 e anche del Micheli, la *Guida artistica di Siena*, Sordo-Muti, 1863, p. 70. Il Lichtental, *Dizionario di musica*, II, 88 ricorda come celebre fabbricatore di organi Giovan-Battista Ramai da Siena, allievo dei Tronci.

blicata in due puntate ne *La Provincia di Pisa* del Anno VIII n. 5, l'8 Febbraio 1872 e n. 9 stesso anno in data 1 Febbraio, si trova l'appendice, quasi alle notizie che il Micheli già da me citato scrisse al senatore Borghesi sull' organo del Della Ciaia. Il Paganini in detta sua lettera riferisce di alcuni manoscritti esistenti nella chiesa di Santa Caterina e principalmente in un lavoro del Lucchetti, *Memorie dei miei tempi*. Quasi tutti questi manoscritti trattano dell' organo di Don Azzolino, narrando varie visite fatte al medesimo da eminenti personalità del tempo.

Ciò sta sempre più a dimostrare la grande notorietà cui era giunto allora quell' istrumento. Si apprende così che il 24 Aprile 1755 (Don Azzolino era già morto da tre mesi), la Serenissima Donna Benedetta Sofia, sorella dell' Elettore di Brandeburgo e Re di Prussia, moglie del Margravio di Brest Culmdac, volle visitare l'organo del Della Ciaia insieme a varie ragguardevoli persone della sua città, venute con lei a conoscere le bellezze d'Italia; che il 15 luglio 1763 arrivò a Pisa S. A. R. il Card. di York, figlio del re Giacomo d'Inghilterra il quale, ospitato dal marchese de Angelis, con lui andò nella chiesa conventuale dei Cavalieri di S. Stefano trattenendosi circa un ora a sentire suonare il famoso organo suddetto di cui rimase commosso ed ammirato. Inoltre, il 13 ottobre 1766, il Principe Carlo Guglielmo ereditario di Brunswick-Wolfenbüttel fu pure a Pisa ricevutovi dal Cav. Bandino Panciatici, commissario e capitano generale per sua A. R. in quella città, e recatosi con il suo seguito a sentire il celebre strumento di Don Azzolino, non gli fu possibile soddisfare tale suo vivo desiderio per l'assenza del Prof. sonatore. Il 25 Febbraio 1766 furono il Granduca Pietro Leopoldo con le sorelle ed il cognato Alberto che compirono l'artistico pellegrinaggio all' organo tanto celebrato e ne ritornarono entusiasti. Il 15 giugno 1780, i suoi figli arciduca Francesco principe di Toscana e arciduca Ferdinando, in compagnia del marchese di Colleredo e del conte Manfredini, si trattennero dalle 9, 30 a mezzogiorno nella chiesa dei Cavalieri

a sentire suonare l'organo del Ciaia. Le notizie del Paganini nella sua citata lettera al Padre Micheli concludono così :

... Nessun' altra notizia somministrano i quinterni del Lucchetti intorno all' organo del Ciaia. Ma chissà quanti altri ragguardevoli personaggi e forse molto più intelligenti di questo genere di cose che non i ricordati dal Lucchetti, essendo in Pisa di passaggio, avranno gustata la squisita dolcezza e ammirata la ricca varietà di suoni di quest' organo. Chissà quanti ne avranno parlato nelle loro lettere agli amici, o nelle relazioni dei loro viaggi ! E sarebbe cosa bella il ricercare e raccogliere quelle testimonianze rese al merito dell' ingegnoso non meno che pio Cavaliere senese nei libri a stampa italiani e forestieri, per avere così una storia dell' opinione che l'opera sua ha avuto fino ai tempi nostri.

Con questo giusto ed ardente voto del Paganini, da me espresso del resto e riconfermato non meno fervidamente sul principio di queste mie note, mi sia lecito dunque inneggiare, ancora, alla eccellenza della mia amata Terra che anche nel campo della divina arte dei suoni e dei canti ebbe pure i suoi apostoli, ebbe i suoi grandi gloriosi non certo inferiori a quelli nati e celebrati altrove. Chè a Siena un' innata ed ostinata noncuranza, o transcuratezza ed indifferenza del proprio avere e del proprio valore nei suoi figli, indussero questi a non farsi valere mai, quasi sdegnosi del romore di sottile ed astuta vanteria, sì che opere degnissime ed opranti più che degni spesso passarono e passano ignoti, anche perchè a questo fatto deplorevole certo contribuì e contribuisce sempre l'essere stata Siena messa ognora in disparte, possa l'avvenire finalmente rendere la doverosa giustizia non tanto per mezzo dell' ammirazione dei presenti, quanto per il vero grande merito dei passati. Così sia !

Giunto ora al termine di questa mia ricerca, mi è sommamente caro rivolgere l'animo mio grato a coloro che, non solo mi ci confortarono ed incoraggiarono, ma che, veramente preziosi per me, me ne furono aiuto colto, appassionato ed affettuosissimo.

Agli odierni componenti, dunque, della illustre famiglia della

Ciaia, i lontani parenti del caro e pio Cav. Azzolino ; al Comm. e celebrato organista e compositore M° Enrico Bossi, direttore del R. Liceo di S. Cecilia in Roma ; al conte Vatielli bibliotecario di quello in Bologna, ed a miei concittadini : Prof. Luigia Cellesi, colta ed insigne musicista ; Prof. Piero Baglioni, presente vanto e sostegno delle Scuole comunali di Musica in Siena, e in specie al bravo ed ottimo poeta senese Ezio Felici, che mi furono largamente benevoli di consiglio per le ricerche preziose sulla vita e sull' opera bella e vasta dell' Illustre senese musicista Cav. Azzolino Bernardino Della Ciaia, vada tutta quanta la mia devota ammirazione, tutta quanta la mia amicizia riconoscente.

UN LIVRE DE PIÈCES DE CLAVECIN DE J.-F. D'ANDRIEU

COMMUNICATION DE M. PAUL BRUNOLD

J'ai rencontré, il y a plusieurs années, à la Bibliothèque Nationale, un *Livre de Clavecin composé par J.-F. d'Andrieu, dédié à Mr. Robert, Chevalier, Seigneur de Septeuïl*, contenant :

Deux Préludes
Allemande
Deux Courantes
Sarabande
Passacaille
Gigue avec double
Gavotte en Rondaeu
Gavotte
1er *Menuet en Rondeau*
2e *Menuet.*

Dans ce volume se trouvent également réunis le 1er *Livre de pièces de Clavecin* de Clérambault (1704) et le *Second Livre de Clavecin* de Marchand (1702), le tout relié en un volume ayant appartenu à Madelon Boudault (1761) et portant la cote Vm7 1878.

Le style des pièces de ce livre offrait une remarquable différence avec celui des pièces des trois autres livres connus de J.-F. Dandrieu, organiste du Roy, parus à partir de 1724 ; et, la date me paraissant se placer vers 1703 ou 1705 au plus tard, je fus tenté de les attri-

buer à un Dandrieu inconnu : peut-être l'abbé Dandrieu, organiste de Saint-Barthélem, dont je venais de copier les *Noëls* ?

D'autres remarques s'imposaient :

1° L'adresse de ce Livre de clavecin : *l'Auteur, rue Sainte-Anne, près le Palais*, est la même qu'on lit sur le livre des *Noëls*. Or, ce n'est qu'en 1734, un an après la mort de l'abbé Dandrieu, que J.-F. Dandrieu paraît être venu habiter à cette adresse [1].

2° Titon du Tillet à l'article : *Jean-François Dandrieu, premier organiste du Roy*, ne mentionne que les trois *Livres de Clavecin* bien désignés comme étant de cet auteur : Premier Livre 1724 ; Second Livre 1728 ; Troisième Livre 1734. Mon hypothèse d'un autre Dandrieu se justifiait un peu ; mais, ayant récemment consulté les remarquables notices biographiques des *Archives des Maitres de l'orgue* de notre éminent collègue M. André Pirro, j'appris que l'abbé Dandrieu s'appelait Pierre et que M. Pirro attribuait le Livre de clavecin qui m'occupait à Jean-François Dandrieu lui-même qui, dans ce cas, aurait écrit deux premiers Livres de clavecin.

J'ai tenu à vous signaler ce livre parce qu'il diffère totalement des trois autres livres de cet auteur. Cette œuvre, parue sans doute avant les *Sonates en Trio* (op. 1, 1705) ou peu après, est encore toute imprégnée de la tradition des grands clavecinistes du XVII[e], Chambonnières, Le Bègue. Dandrieu, fidèle à l'usage établi alors, écrit des pièces en forme de *suite* dont la belle tenue, les imitations

1. La confusion entre les deux Dandrieu est fort ancienne. Le *Livre des Noëls de Dandrieu, prêtre, organiste de S[t]-Barthelemi*, publié sans date vers 1710 (Bibl. Nat., Vm[7] 1839), porte une note manuscrite ainsi conçue : « Dandrieu est mort en 1740, il était contemporain de François Couperin. » La confusion est évidente, car le *Mercure de France* de décembre 1733 nous apprend que le 14 de ce mois « les maîtres de musique et musiciens de Paris « firent célébrer, dans l'église des Pères de l'Oratoire de la rue S[t]-Honoré, « un service annuel et accoutumé pour leurs confrères deffunts dans le « courant de cette année. Les deffunts pour la mémoire desquels le service « a été fait sont les sieurs : Bossel, curé de S[t]-Jean-le-Rond ; d'*Andrieu*, « prêtre, organiste de S[t]-Barthelemi. » L'auteur des *Noëls* est donc mort en 1733. Le rédacteur a carrément attribué ce livre des *Noëls* à Jean-François Dandrieu, organiste du Roy, mort en 1740.

et les contrepoints fleurent encore la tradition du grand siècle. Prenons comme exemples : une *Allemande* que n'auraient point reniée Chambonnières ou d'Anglebert, une *Sarabande* qui donne une impression de lullisme évident, le 2e *Prélude* qui rappelle, par son rythme et ses marches harmoniques obstinées, une gigue de Froberger et la *Passacaille* très inspirée de Le Bègue dans ses développements.

Par une opposition frappante et qui est vraiment à remarquer, Dandrieu, dans ses *trois Livres de Pièces de Clavecin* de 1724 et des années suivantes, adopte un tout autre plan. Il rompt définitivement avec les anciennes traditions et, imitant François Couperin le Grand, change complètement son style. Les préludes, allemandes, courantes, etc., de la suite classique, disparaissent pour faire place à de charmants portraits, à des pièces expressives et piquantes, telles les *Cascades*, la *Sensible* et d'autres que M. Expert et moi avons publiées dans la collection des *Maitres français du Clavecin*. On y chercherait vainement un rapport quelconque avec celles du livre de 1705. Ce ne sont pas, certes, des pièces comme les *Caractères de la guerre* ou la *Fête du Village* qui pourraient l'établir.

Comment expliquer dès lors une évolution aussi brusque du style de Dandrieu ?

Il faut admettre comme un fait prouvé que Couperin le Grand, dont le premier livre de Pièces de clavecin parut en 1713, fut tellement apprécié que ses confrères se mirent à imiter la manière que le grand claveciniste avait créée. D'Agincour, Dandrieu en sont les principaux exemples parmi les meilleurs. Mais Couperin, lui, n'a jamais changé la forme et le style de ses quatre livres ; et si Rameau depuis son *Premier Livre* de 1706, tout imprégné encore de l'ancienne tradition, va, dans ses autres œuvres pour le clavecin, vers une ampleur et un développement considérable de la technique, nous constaterons que Dandrieu fait le contraire. Il se cantonne à partir du premier Livre de 1724, dans un genre convenu et aucun changement ne se produit au cours des deux Livres qui suivront en 1728 et 1734.

Une dernière remarque. Les recueils d'*Airs sérieux et à boire* de Ballard contiennent, dans le volume de l'année 1697, un air sérieux : *Mes yeux par leur langueur extrême ne vous disent-ils point ce que je sens pour vous* ; dans le volume de 1699 un Printemps : *Petits oyseaux sous ces feuillages*, et une chansonnette sérieuse : *L'amour est fait pour la jeunesse*, de M. d'Andrieu avec la particule comme au titre du Livre de clavecin de 1705, cette particule que nous ne retrouvons pas sur les trois livres de Clavecin ni même sur celui d'orgue. L'abbé Dandrieu ignore aussi la particule dans ses *Noëls* pour orgue ou clavecin. Jean-François Dandrieu, si ces airs sont de lui, n'avait en ces années que treize et quinze ans, étant né en 1684 [1], ce qui, même pour un enfant prodige (il le fut, paraît-il), est un peu extraordinaire. Indiquons également que la table des agréments des Livres de clavecin et d'orgue de Jean-François Dandrieu est la même partout et contient des signes qui sont propres à cet auteur : tels le *port de voix et pincé et le tremblement lié*. Ces signes ne se retrouvent ni dans le livre de 1705 qui nous occupe, ni dans les *Noëls* de l'abbé Dandrieu.

C'est pour ces raisons qui, malgré tout, laissent le champ libre à des hypothèses, que j'ai tenu à vous jouer, sur mon clavecin du XVIIIe siècle, trois pièces du Livre de 1705 : *Allemande*, *Sarabande* et *Deuxième Prélude* ; et en opposition, trois autres du premier Livre de 1724 : *La Fugitive*, la *Sensible*, les *Tourbillons*. J'ai choisi, dans ce dernier livre, les pièces qui me paraissaient le mieux se rapprocher du genre des trois pièces proposées. La comparaison que vous établirez, vous montrera avec évidence l'évolution déconcertante de J.-F. Dandrieu.

1. Selon Fétis qui précise de sa propre autorité une date plus incertaine donnée par Titon du Tillet.

APERÇU DE L'HISTOIRE MUSICALE FINLANDAISE

COMMUNICATION DE M. H. KLEMETTI

La culture de l'art musical, dans le sens moderne de ce terme, est, en Finlande, un phénomène récent qui ne date guère que d'une génération [1]. Ce fait s'explique facilement parce que la population en Finlande est généralement peu dense, manquant de grands centres de commerce et de civilisation. Notre capitale, Helsingfors, qui a grandi rapidement, n'a pas encore 200 000 habitants : il y a quelques dizaines d'années, elle n'en avait pas même la moitié. Cependant l'Opéra finnois a été fondé dès 1870, et, une dizaine d'années plus tard, Helsingfors possédait un orchestre capable d'exécuter toute la musique symphonique moderne. C'est vers cette époque que naquit le premier compositeur finlandais, dont le nom devait devenir célèbre en dehors même des frontières de la Finlande, Jean Sibelius (né en 1865). Autour de lui se forma, par la suite, une jeune génération de compositeurs, les uns, ses élèves, les autres, seulement influencés par lui, qui tous visent avec succès à contribuer au travail commun pour la culture internationale dans leur domaine : Leevi Madetoja, Toivo Kuula, Selim Palm-

1. Nous entendons par culture de l'art musical une vie musicale s'appuyant sur un opéra national, un orchestre symphonique et des chœurs modernes, des compositeurs et des exécutants dont les productions répondent aux exigences de l'art musical international.

gren, etc. Aujourd'hui, on entend à Helsingfors, dans des concerts symphoniques réguliers, dirigés par Robert Kajanus, le répertoire classique et moderne de la musique symphonique pour orchestre ; la Société chorale « Suomen Laulu » exécute les œuvres vocales des grands maîtres classiques : Bach, Beethoven, Haendel, Haydn, Liszt, Berlioz, etc., ainsi que l'ancienne musique *a capella* ; l'Opéra permanent joue régulièrement quatre fois par semaine ; un conservatoire (fondé en 1882 par l'éminent professeur de musique finlandais M. Wegelius), comptant environ mille élèves, est en pleine activité ; enfin, l'intérêt pour les nombreux concerts est des plus vifs. Plusieurs villes de province ont aussi un orchestre et des chœurs qui, quoique plus modestes que ceux de la capitale, font leur possible pour se maintenir au niveau de notre époque.

On peut par conséquent dire qu'en Finlande la vie musicale moderne, dont nous venons de résumer brièvement l'évolution, a pris naissance et a atteint sa prospérité actuelle au cours de ces dernières cinquante années. Les pionniers du mouvement, ceux qui lui donnèrent l'impulsion, furent les deux professeurs de musique à l'Université de Helsingfors : Fredrik Pacius (1809-1891) et Richard Faltin (1835-1918), tous deux originaires d'Allemagne. Après eux, voire même de leur temps, de jeunes talents nationaux s'élevèrent bientôt à des positions dominantes.

Il va sans dire que ceci n'eût pas été possible si la Finlande n'avait pas eu un ancien fonds de culture musicale.

En effet, si nous jetons un coup d'œil en arrière, nous remarquons des signes révélant que, depuis le moyen âge le plus reculé, il s'est fait un travail ininterrompu quoique modeste, si l'on veut, dans le domaine de la musique Le remarquable clarinettiste et compositeur Bernhard Henrik Crusell (1775-1838), bien qu'établi en Suède, était d'origine finlandaise ; de même, le maître de chapelle du roi de Suède, Johan Helmich Roman (Raumannus), compositeur estimé (1694-1758). Nous n'avons pas d'autres noms à relever, mais des livres de musique conservés, des textes divers témoignent du modeste travail auquel on se livrait partout où il

était possible, surtout à Abo, qui alors était la capitale de la Finlande. L'oratorio de Haydn *La Création*, entre autres, y fut exécuté en 1824 et le *Stabat Mater* de Pergolèse, en 1795.

Dans les temps les plus reculés, où la capitale ne comptait que quelques milliers d'habitants et où la vie de cour n'existait pour ainsi dire pas dans le pays, l'Église et l'École furent, plus ou moins, les seuls gardiens de la musique. Elles nous ont laissé différentes œuvres, parmi lesquelles il s'en trouve de remarquables, dont la valeur va en augmentant, plus elles se rapprochent du moyen âge. L'importance de l'Église était plus grande alors, son art, plus riche ; avec le protestantisme cet art s'appauvrit peu à peu et tomba en décadence.

Arrêtons-nous d'abord à quelques particularités de l'époque protestante. L'essentiel, la fleur de la musique religieuse protestante, le choral à une voix, chanté par l'assemblée entière, a toujours été abondamment représenté en Finlande. Nous disposons de recueils variés de mélodies, précieux au point de vue de la compilation, et dont l'emploi assidu a donné naissance à une quantité de mélodies religieuses populaires, si bien que nous possédons dans ce genre un choix de variantes d'une valeur et d'une abondance rares. A l'occasion d'une récente réforme des chants de notre livre de psaumes, on y a ajouté plus de cent mélodies formées de ces variantes populaires ; et la tâche n'est pas terminée.

Ces variantes ont leur origine dans les chorals qui étaient en usage dans notre pays au commencement du XVIIe siècle. Jusqu'à présent on n'a pas pu déterminer à quelles sources nos mélodies de chorals d'alors ont été puisées. On y trouve un certain nombre de chorals d'ouverture qui sont les mêmes que les allemands, quelques hymnes et séquences grégoriennes, des mélodies typiques des Pays-Bas, d'autres évidemment d'origine nationale, etc. ; en tout un recueil de grande valeur, comprenant près de deux cents chants différents. Plus tard, au XVIIe siècle, plusieurs mélodies françaises s'ajoutèrent audit recueil, des mélodies de Louis Bourgeois, de Pierre Dagues, etc., dont quelques-unes sont encore parmi les airs

religieux les plus usités en Finlande, comme : *Ainsi que la biche rait, Chantez à Dieu chanson nouvelle, Du fond de ma pensée, Lève le cœur, ouvre l'oreille,* tous datant à peu près du milieu du XVIe siècle. La musique à plusieurs voix de ces airs n'a pas été conservée ; par contre, nous avons encore un livre de chorals moins anciens, une tablature datant de la fin du XVIIe siècle, mais où il manque une quantité de perles de notre premier recueil de chorals. La composition y est encore un peu dans le vieux style coloré pour orgue ; le contrepoint y est traité avec richesse et généralement harmonisé avec un sentiment artistique. Ce livre, qui a appartenu à la cathédrale d'Abo, a sans doute été écrit par quelque organiste d'origine allemande, attaché à cette cathédrale. On y trouve d'ailleurs quelques séquences connues avec des cadences intéressantes : *Victimæ paschali laudes,* par exemple, y apparaît dès le commencement avec des intervalles de demi-tons. Il en est de même pour plusieurs chorals encore chantés dans les églises de Finlande d'après la notation du moyen âge, où les dièzes et les bémols occasionnels manquent. Nous les chantons encore approximativement en ton entier, selon la notation médiévale, bien que le demi-ton semble avoir été de tradition pour l'accompagnement déjà vers le XVIIe siècle.

Avant d'aller plus loin dans l'étude de nos airs populaires, disons, en passant, quelques mots de la musique de danse, qui semble avoir été d'une haute valeur en Finlande au XVIIe siècle. Nous avons encore la musique de morceaux joués dans les festins des grandes maisons (à deux violons et un clavicorde) — l'auteur de ces lignes, entre autres, en possède un cahier — : des menuets, des lyrodies, des pezzinos, des marches, etc., du goût le plus exquis, écrits dans le style de la seconde moitié du XVIIe siècle (de Muffat par exemple).

Si le nombre des airs religieux populaires est remarquable, celui des variantes de mélodies profanes l'est plus encore. En tout, il a été recueilli, en Finlande même, quatorze mille airs. Parmi ceux-ci, une quantité donne lieu aux conclusions les plus intéressantes.

Pour son *Histoire universelle de la musique*, l'auteur de ces lignes a trouvé, dans ces airs populaires finnois, tous les exemples dont il avait besoin pour expliquer les genres de mélodies des modes liturgiques, tant les authentiques que les différents tons plagaux. Tous les types y sont représentés : les doriens, terminés par la tonique, par la dominante, et ceux, peu communs, qui se terminent par la quinte de la dominante, plusieurs formes mixolydiennes, des types phrygiens en mode mineur et en mode majeur, les âpres types lydiens, etc.

On peut dire que le type général du chant populaire finlandais est à mesure binaire, avec deux phrases à quatre temps, avec primo et secondo. Les chants d'une seule phrase, où par conséquent le primo et le secondo sont conformes, sont aussi communs ; plus rares, par contre, les phrases à six temps.

La messe grégorienne à une voix s'est maintenue incroyablement longtemps dans les églises de la Finlande, même jusqu'à notre époque. Rien qu'en langue finnoise on s'est servi, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, de quatre séries différentes des airs du graduel catholique actuel. Comme, dans nos chorals, les modes de la musique religieuse sont un facteur essentiel, il serait tout naturel de supposer que le grand nombre d'airs populaires recueillis chez nous dans les tonalités de la musique d'église aient été engendrés par elle. Le fait est cependant que les sources de la musique religieuse ne contiennent aucune mélodie dont on puisse conclure qu'elle soit la forme primitive d'un de ces chants. Il en est de même pour les autres recueils d'airs datant du moyen âge. Le type, la construction générale de la mélodie et les intervalles sont les mêmes, mais ils n'ont aucun rapport quant aux motifs. Ceci tient soit à ce que, dans le cours des années, le type des mélodies dans les tons de la musique religieuse s'était si profondément enraciné dans l'esprit du peuple qu'on ne peut plus parler d'emprunts de mélodies, mais bien de créations toujours nouvelles d'après les mêmes modèles, soit à ce qu'elles datent d'époques dont il ne nous reste plus de musique écrite. Si tant est que ces

airs chantés dans les tonalités des modes liturgiques — il faudrait plutôt dire ces airs de type antique, car leur origine asiatique, très ancienne, est évidente — dataient d'avant l'époque chrétienne de la Finlande, c'est-à-dire d'avant le XII[e] siècle, l'Église catholique n'en a pas moins eu une grande influence sur le développement du sentiment musical du peuple. L'influence du style grégorien se faisait encore sentir dans la manière dont les vieux paysans de la génération précédente chantaient les psaumes. Ils chantaient des quilismes distincts et d'autres fioritures avec la plus grande dextérité. Dans leurs chants on aurait trouvé bien des indications intéressantes pour élucider la question du rythme grégorien.

On pourrait encore voir dans nos chants d'école une explication de la fréquence des modes liturgiques dans la musique populaire finnoise. Là encore, la Finlande peut montrer des productions artistiques très appréciables. Nous avons une édition de ces chants d'école publiée en 1582, *Piæ Cantiones*, qui comprend soixante-dix-huit airs de la plus grande valeur. Comme il n'a pas pu être trouvé de source étrangère pour la plupart de ces chants, il est possible qu'ils soient d'origine finlandaise. En effet, la Finlande avait déjà à partir du XIV[e] siècle, sinon avant, son propre clergé, qui, quoique peut-être peu nombreux, était éclairé. Les membres de ce clergé faisaient leurs études soit à Paris, soit à Prague ou encore dans quelque université allemande. Nous pouvons même mentionner plusieurs Finlandais qui ont occupé des postes importants à l'Université de Paris aux XIV[e] et XV[e] siècles. Ainsi, en 1347, un certain Magister Conradus de Suecia canonicus Aboensis fut élu procureur de la nation anglaise, et, en même temps, envoyé de la Faculté entière auprès du Pape, à propos d'un conflit entre le Saint-Siège et la Faculté de Théologie. En 1432, Olaus Magni d'Abo fut élu recteur de l'Université ; en 1435, il fut réélu au même poste ; et pendant plusieurs années encore il fut attaché comme professeur à cette même Université. Dans la suite, il devint évêque d'Abo. A l'époque où la musique liturgique était un facteur si important de l'office divin, il importait que ceux qui se préparaient à devenir

les éducateurs du clergé de leur pays acquissent l'éducation musicale nécessaire. Il se peut donc fort bien que les ecclésiastiques qui avaient fait leurs études soit à l'Université, de Paris soit à quelque autre université d'Europe, aient mis en musique des vers latins dont il est démontré qu'ils étaient les auteurs. Le dit recueil contient des mélodies qui remontent à des temps fort reculés. Malgré la modernisation qu'il subit en 1582, plusieurs chants ont conservé les signes caractéristiques, entre autres, de la cadence Landino, si facile à reconnaître, ce qui nous mènerait jusqu'à la première moitié du XVe siècle. Quelques arrangements pour plusieurs voix datent d'un temps bien plus ancien, voire même de l'époque des Franco, par exemple deux déchants de quinte à deux voix.

On pourrait donc dire que la culture de notre art musical religieux remonte jusqu'aux tout premiers temps de l'Église chrétienne dans notre pays. Déjà à cette époque reculée, les chefs de notr Église s'efforçaient de se maintenir à la hauteur du reste du monde, léguant ainsi à la postérité le beau monument d'une œuvre qui lui impose des obligations. De ce fonds est peu à peu sorti cet art, d'une originalité archaïque sous plusieurs rapports, qui se reflète si souvent dans la conception musicale de notre maître moderne, Jean Sibelius, et dans celle de la plupart de ses élèves.

LA CONTRIBUTION FRANÇAISE A L'ÉTUDE DE LA CHANSON POPULAIRE GRECQUE

COMMUNICATION DE MADEMOISELLE LOGOTHETI

Les chansons populaires grecques ont trouvé en France un terrain propice à les accueillir avec sympathie. Non seulement le culte de l'antiquité avait été entretenu avec piété, mais l'insurrection hellénique de 1821 avait provoqué un mouvement philhellène très vif, qui se tournait non plus vers la Grèce d'Eschyle et de Platon, mais vers la Grèce moderne, qui s'insurgeait pour reconquérir son indépendance nationale. Trois ans après que la révolution fut déclarée, en 1824, parut le premier recueil littéraire de chansons populaires grecques, qui est celui de Fauriel. Nous ne nous attarderons pas sur ce recueil, étant donné que ce sont les recueils musicaux qui doivent nous occuper. Néanmoins, on ne voudrait pas passer sous silence le long préliminaire, qui est en tête du recueil et dans lequel Fauriel s'est exprimé avec une rare clairvoyance sur les principaux caractères de la Grèce moderne. Il est difficile de pénétrer la mentalité, la sensibilité d'une race autre que la sienne. Fauriel a fait preuve d'une intuition admirable et ceci dans les questions les plus délicates.

Le second recueil français, paru en 1851, est de Marcellus, un humaniste distingué, qui, même en traitant des sujets néo-

grecs, était plus imprégné de l'Hellade antique que de l'Hellade moderne. Il écrit en dilettante, d'ailleurs charmant et plein de fantaisie, mais il manque à son recueil ce fond solide, qui donne tant de prix à celui de Fauriel.

Le troisième recueil, paru en France, est celui d'Émile Legrand, publié en 1874, recueil des plus intéressants, dans lequel Legrand présentait un manuscrit de Vienne, jusqu'alors inédit et contenant des chansons populaires datées du XV[e] siècle.

Le premier recueil musical se trouve être encore d'un Français. C'est le recueil bien connu de Bourgault-Ducoudray, paru en 1885, qui a beaucoup contribué à faire connaître à l'étranger les chants populaires grecs. C'est dans cet ouvrage que Glazounow a puisé les thèmes de son *Ouverture sur des thèmes populaires grecs.*

En 1903, M. H. Pernot nous donne une gerbe de mélodies de l'île de Chio. Entre cet ouvrage et le précédent, les différences sont grandes. Les années qui séparent les deux recueils, ont apporté, dans la façon de recueillir les chants populaires, une innovation heureuse, le phonographe. Mais il y a autre chose encore. M. Pernot est allé à la source, parcourant les villages, recueillant les mélodies de la bouche même des villageois, tandis que Bourgault-Ducoudray a fait chanter les dames du monde dans les grands centres helléniques, comme Smyrne et Constantinople. La différence des procédés est trop marquée pour que nous y insistions. Par contre, Bourgault-Ducoudray, qui a réuni trente mélodies, a eu le choix très heureux ; presque toutes sont belles et intéressantes, exception faite des n[os] 29 et 30, compris par erreur dans la publication et qui ne sont pas des chansons populaires. Le recueil de M. Pernot comprend cent-une mélodies précédées de treize danses exécutées par un violoniste de village. Elles ont été recueillies dans tous les villages de Chio et il y en a de toute sorte : chansons d'amour, berceuses, myriologues, etc. Toutes ces mélodies ont été soigneusement notées en musique par M. Paul Le Flem. Nous touchons ici à un point délicat : la façon de noter les chansons populaires.

Notre système musical actuel offre des cadres tout prêts, rythmiques et modaux, dans lesquels tous ceux qui ont noté des chansons populaires, Grecs comme Français, ont enfermé les mélodies et essayé de les adapter. Les mélodies répugnaient à se soumettre à ce lit de Procruste et les musiciens consciencieux s'en sont bien aperçus. Les chansons ont une vie modale et rythmique différente. Il était nécessaire de former des cadres, d'après leurs exigences à elles, et non pas de les ajuster à des cadres déjà prêts, correspondant à d'autres exigences et à d'autres besoins.

Quels étaient les problèmes et les difficultés à surmonter ? Il y en avait trois, le mode, le rythme et l'harmonisation, pour ceux qui voulaient donner aux mélodies un habillement harmonique. Ces problèmes subsistent toujours et sont, pour quelques musiciens hellènes, une occasion de recherches ardues, d'un intérêt passionnant.

Le mode paraît, au point de vue de la réalisation pratique, en laissant de côté l'exégèse scientifique, la question la moins difficile à résoudre. Les chansons populaires grecques n'appartiennent que rarement aux modes majeur et mineur. Il faudrait donc, en les notant, faire abstraction de ces deux modes, exception faite naturellement pour les quelques mélodies qui s'y conforment.

Les gammes les plus usitées dans les chansons populaires grecques sont celles de *ré* et *la* sans accidents et les gammes chromatiques orientales. D'autres gammes, celles de *ré*, de *mi*, de *sol*, sans accidents, sont aussi représentées. De plus, il n'est pas impossible de trouver un mélange de deux modes. Dans tous ces cas, il n'est guère facile de noter une de ces mélodies en majeur ou en mineur sans tomber dans l'inexactitude.

Tant que les chansons sont écrites dans ces échelles-types, la façon de les noter n'est pas compliquée, puisqu'elles se trouvent dépourvues d'accidents. Mais, dès que la tessiture de la voix impose une transposition, nous aurons des armures qui ne correspondront pas avec l'orthographe musicale actuelle. Ceci pourrait contrarier nos habitudes visuelles, mais la logique et l'exactitude se trouve-

raient satisfaites. Ces gammes sans accidents correspondent à des échelles de l'antiquité hellénique, qui nous sont parvenues, et à des modes de l'Église byzantine ; elles montrent, de la façon la plus persuasive, la filiation étroite qui existe dans la musique grecque, des temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

La question du rythme est autrement importante et grosse de conséquences. Une distinction est à faire. La difficulté ne concerne en rien les danses, ni les airs propres à être dansés, car ces chansons avec leur forme carrée et leurs accents réguliers ne présentent aucune difficulté à être notées. Mais on ne peut dire de même des cantilènes plaintives, des mélopées traînantes, des lamentations ou des rêveries libres. Ces mélodies au rythme capricieux, changeant à tout moment, ont une rythmique tout à fait différente. Bourgault-Ducoudray écrit dans sa préface : « Les mélodies sont non moins frappantes au point de vue des rythmes qu'au point de vue des modes. Très souvent, pour traduire ces rythmes par l'écriture, nous avons dû, dans le même air, entremêler des mesures différentes. Ces rythmes, quoique irréguliers, sont naturels ; ils tirent de leur irrégularité quelque chose de plus expressif et de plus saisissant ». Mais le changement de mesure résoud-il la question ? Il semble que non, même si on l'employait aussi souvent qu'on le croirait nécessaire. La mélodie, plus ou moins sacrifiée, prête toujours à l'à-peu près.

Nous ne faisons que poser le problème, sans pouvoir encore nous prononcer sur la rythmique de ces chansons libres. Il faudrait les entendre sur place, les étudier et les connaître sans l'intervention des recueils dans lesquels ces mélodies laissent probablement le côté le plus intéressant et le plus savoureux de leur rythmique. Une fois dégagées, les lois rythmiques qui les régissent, la façon de les noter se trouvera d'elle-même.

Pour le moment, nous avons eu recours à un moyen, sans savoir si nous le maintiendrons par la suite. Nous avons supprimé la barre de mesure et simplifié les valeurs. Il paraît douteux que, dans une chanson populaire, se trouvent employées tant de notes

pointées, de triolets, bref de formules rythmiques presque impossibles à exécuter correctement par des personnes n'ayant aucune notion de la musique savante et n'ayant jamais entendu d'autre musique que les chants de leur village.

D'autre part, au point de vue du naturel et de la vérité d'expression, la très grande liberté d'exécution, qui est naturelle dans ces chansons, exclut les formules trop rigoureuses, plus applicables aux chansons mesurées et d'un rythme régulier.

Si la barre de mesure est très souvent gênante dans la musique savante, et nous semble réprimer la marche libre et aisée de la phrase mélodique, combien ne le serait-elle pas davantage dans ces chants populaires d'inspiration si spontanée et d'exécution si libre, où la mélodie est le seul moyen d'expression !

Une fois donc la barre de mesure enlevée, la chanson débarrassée de ce corset de fer, commence à respirer. Elle devient la mélodie tendre ou passionnée, agile et gracieuse, souriante et espiègle, telle qu'elle a fleuri sur le sol natal. Une fois la modalité et la rythmique dégagées, l'harmonisation de ces chansons, si on veut leur un donner une, se montre plus facile à réaliser.

Jusqu'à présent, presque toutes les harmonisations qui ont été faites, aussi bien celles des Grecs que celles des étrangers, ne sont pas heureuses. Toute mélodie est un microcosme, qui porte en soi, mises à part sa rythmique et sa modalité, son harmonisation latente. Il importe de la trouver, et ce n'est certes pas facile. Il ne s'agit point ici d'une harmonisation savante seulement et agréable. Il est indispensable qu'elle ne trahisse pas la chanson et qu'elle s'adapte le mieux possible au sentiment et au caractère de la mélodie. Les Grecs devaient être plus portés à le faire, puisqu'il s'agit des chants de leur race. Mais il y avait une autre embûche. La musique savante commence à peine à faire son chemin en Grèce ; elle n'a encore par conséquent ni histoire, ni traditions. Les musiciens hellènes ne boivent qu'à des sources étrangères et se trouvent submergés par des flots harmonieux, qui tous viennent de loin. Le musicien grec, qui sent parler en lui la voix de sa race, devrait

se faire attacher comme Ulysse, pour ne pas s'élancer vers les voix séductrices des sirènes. N'écoutant alors que lui-même, il pourra faire œuvre originale.

C'est à cette influence étrangère qu'il faut attribuer en partie l'harmonisation, presque toujours défectueuse, des chansons populaires, réalisée par des Grecs ; mais l'on est heureux de constater que de jeunes compositeurs hellènes commencent, depuis quelque temps, à donner à ces belles mélodies l'harmonisation qui leur convient. Là où des Grecs n'avaient pas réussi, il était assez naturel de voir échouer les étrangers. C'est ce qui est arrivé à Bourgault-Ducoudray, malgré son grand zèle et son noble effort. Parmi les Français, le seul, à notre connaissance, qui ait encore harmonisé des chansons populaires grecques, est Maurice Ravel.

De la comparaison de ces deux harmonisations, celle de Ducoudray et celle de Ravel, on pourrait tirer bien des conclusions instructives. Entre les deux, c'est Ravel qui, non seulement, a fait œuvre artistique, mais a le mieux pénétré les chansons. Deux époques, deux arts, se révèlent ici d'une façon bien distincte.

Nous croyons qu'il existe des raisons profondes pour lesquelles, en dehors des effets de la mode, l'art moderne a plus de points de contact avec la musique populaire grecque, mais ce serait aller trop loin que de vouloir approfondir ici cette question.

Je n'ai fait qu'effleurer rapidement quelques questions principales concernant les chants populaires grecs. Tout ce que ces chansons ont de caractéristique, le mode, la rythmique, la disposition des intervalles, les cadences, va d'ailleurs être mis en relief d'une façon tout autrement vivante, éloquente et persuasive par Mme Spéranza Calo.

LA MUSIQUE AUX ÉTATS-UNIS

COMMUNICATION DE M. E. BURLINGHAM HILL
Professeur de Musique à l'Université Harvard (États-Unis).

The serious study of music in the United States has existed for scarcely more than fifty years. Musical affairs, as in England until recently, have been largely under the control of foreigners. For long the german influence was dominant, fortunately the french culture is beginning to gain the ascendant.

College musical departments, beginning at Harvard and extending to Yale, Columbia, Princeton, Ann Arbor, etc., have developed many of the most successful composers and have trained thousands of students to became intelligent listeners. John Knowles Paine, professor of music at Harvard, the first American composer of adequate technique and serious aims. Many American composers his pupils, such as Arthur Foote (songs and chamber music), Clayton Jolms (songs), Daniel Gregory Mason (chamber music, a symphony), F. S. Conouse (orchestral works, choral works, operas), John Alden Carpenter (songs, orchestral works, a ballet), etc. Horatio Parker at Yale, chiefly known for an oratorio : *Hora Novissima,* trained David Stanley Smith (orchestral works) and others. George Chadwick, director of New England Conservatory at Boston, showed American traits in orchestral and chamber works. His pupil Henry Hadley has developed great facility in orchestral works and opera. Edward Mac Dowell, professor of music at Columbia until 1907,

showed coloristic qualities in songs, pianoforte pieces and orchestral works.

Charles Martin Loeffler, born in Mulhouse 1861, the most eminent composer in America for polished style, subtlety of expression and mastery of technique. Best known for songs, chamber music and orchestral works.

Henry F. Gilbert has tried to avoid European influence by using negro, indian (Chants des Peaux-Rouges) and creole themes in orchestral works, including a ballet *The Dance at Place Congo.*

In general, american composers have not been able to avoid marked influence of german or french music as to style, but succeed in attaining some expression of american traits. As Americans take a larger part in musical life, they may be expected to evolve a more personal style.

ADDENDUM

REMARQUES SUR L'APOLLON ET MARSYAS DE PINTURICCHIO, GÉNÉRALEMENT ATTRIBUÉ A RAPHAËL [1]

COMMUNICATION DE M. GUSTAVE SOULIER
Directeur-adjoint de l'Institut français de Florence.

Je rappellerai d'abord que l'attribution à Raphaël de l'*Apollon* et *Marsyas* (fig. 1) du Louvre n'est guère plus soutenue par personne. Mais l'opinion prédominante, parmi les érudits, semble être de l'attribuer aujourd'hui à Pérugin. Tel était le sentiment de Morelli, auquel se sont rangés notamment Frizzoni, M. Berenson et M. le Prof. Venturi.

L'attribution à Pinturicchio n'est pas nouvelle. Elle a d'abord été formulée par M. Williamson, dans son livre sur *Perugino* (publié par George Bell), avec un caractère de pure hypothèse, plus vraisemblable selon l'auteur que l'attribution à Pérugin.

1. Par suite d'une erreur de distribution, cette communication n'a pas pu être imprimée à sa place normale, c'est-à-dire avant la communication de M. Paul Ganz, *l'Influence de l'art français dans l'œuvre de Holbein le jeune* (tome II, 2e section, 1re partie, p. 292), le Comité du Congrès s'est vu dans la nécessité de la publier en *addendum* à la fin des *Actes du Congrès*.

Elle a été reprise, avec plus d'assurance, par M. Pératé dans ses excellents chapitres sur la *Peinture italienne à la fin du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe*, contribution à l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel (t. IV, 1re partie). Les observations que je me propose d'apporter, viennent corroborer l'opinion de M. Pératé en partant d'un point de vue nouveau, et se rattachent à un ordre de recherches que je poursuis depuis de longues années, et dont le résultat verra prochainement le jour, sur les *Influences orientales dans la Peinture toscane.*

En effet, M. Pératé tire, comme on le sait, son principal argument de la représentation, dans le ciel du petit panneau du Louvre, d'oiseaux volants, et plus spécialement de ce motif de chasse aérienne, un canard poursuivi par un faucon, qui se répètent très fréquemment, comme nous le verrons, chez Pinturicchio. Or, j'ai déjà eu l'occasion, au Congrès d'Histoire de l'Art de Rome, en 1912, en exposant l'origine de mes recherches, de faire de ce motif des oiseaux volants un des signes de l'imitation, par la peinture italienne, des arts orientaux ; et j'avais déjà indiqué ce que l'on peut appeler l'*orientalisme* de Pinturicchio.

Mais ce motif des oiseaux volants, quelle que soit la faveur qu'il trouve chez cet artiste, ne lui appartient pas en propre ; ce n'est pas lui qui s'en fait l'inventeur. Je voudrais fournir aujourd'hui sur ce sujet quelques développements nouveaux.

Il faut remonter très loin pour trouver en Italie les premiers exemples de cette figuration : nous la rencontrons, pour ainsi dire, aux origines de l'art italique, dans les étranges et puissantes fresques de la nécropole étrusque de Tarquinia, ces fresques que le peintre Bakst a dû connaître. Ce sont précisément des canards, sur les parois de la tombe dite « Tombe des Augures », et il n'est pas difficile de concevoir ici quelles ont pu être les origines de cette représentation.

Je pourrais en citer un autre exemple : un fragment de bas-relief étrusque, provenant également de Tarquinia et conservé

au Musée municipal de cette ville, où l'on retrouve, avec un griffon et une chimère, un oiseau les ailes ouvertes, qui semble bien être encore un canard.

On peut voir aussi des oiseaux volants sur une coupe de Bosco Reale (Louvre) ; mais après ces quelques traces dans l'art antique, le motif devient plus rare, et on ne le retrouve plus guère en Italie qu'au commencement du XVe siècle, d'abord dans la décoration, puis, vers le second quart du siècle, dans la peinture proprement dite.

Que s'est-il passé ? Il y a eu à ce moment-là un nouvel éveil de l'imagination artistique, suscité par des influences fort curieuses. Marco Polo, rentré en 1295 de ses longs voyages en Orient et de son long séjour à la cour du Grand Mogol (il était resté absent pendant 25 ans), se met à écrire la relation de ses voyages. On sait que la première rédaction est en français (1298), due à la collaboration d'un lettré, Rusticiano ou Rustichello de Pise. A travers tout le XIVe siècle, les copies, abrégés, traductions se répandent dans toute l'Europe ; et, avec le livre, l'enchantement se répand aussi. Les titres, que l'on donne très vite à l'ouvrage, montrent la source d'émerveillement que l'on y trouvait : on l'appelle en Italie *Il milione*, c'est-à-dire la richesse alors fabuleuse ; en France, le *Livre des Merveilles*. C'est déjà, au début du XVe siècle, un *Livre des Mille et une Nuits* ; il ouvre la porte à toutes les splendeurs des évocations orientales ; en Italie très particulièrement, plus proche des sources.

Le livre est plein de descriptions de fêtes, de costumes, des richesses minérales, de la faune et de la flore que l'on trouve dans ces pays de féerie, et aussi de scènes de chasse.

Nous trouvons dans le *Milione* :

« ... E sappiate che'l Gran Cane dimora volentieri in questa città e in questo palagio, perció ch'egli v'ha lago e riviera assai, ove dimora gran grue, assai fagiani e pernicie ; v'hae di molte fatte d'uccelli, e per questo vi prende il Gran Cane molto sollazzo, perch'egli fa uccellare a girfalchi e a falconi, e prendono molti uccelli... »

Et ailleurs :

« E'l Gran Sire va tuttavia sopra quattro lionfanti, ov'egli hae una molto bella camera di legno, la quale è dentro coperta a drappi d'oro battuto, e di fuori è coperta di cuoia di leoni... E quando il Gran Sire va in questa gabbia, e gli cavalieri che cavalcano presso a questa camera dicono al signore : Sire, *grue passano* : ed egli allora fa iscoprire la camera e prende di quegli girfalchi e lasciagli andare a quegli grue... »

Eh bien, ce sont précisément ces descriptions de vols d'oiseaux et de scènes de chasse qui sont illustrées par quelques artistes. Pisanello, peut-être le premier, s'oriente vers cette imagination nouvelle, qui vient des récits exotiques. C'est une grue ou un héron que l'on voit voler dans la *Vision de Saint-Eustache* (National Gallery, Londres), que M. Hill date de 1435 à 1438, tandis que d'autres échassiers et oiseaux divers peuplent le paysage ; et surtout l'*Adoration des Mages* du Musée de Berlin reproduit la scène de chasse racontée par Marco Polo : un faucon poursuivant une grue.

Le même sujet se retrouve en bas-relief dans le fond d'un des panneaux des portes de bronze de Filarete pour la basilique de S. Pietro Vaticano, représentant le *Martyre de saint Paul.* Ces portes de bronze furent exécutées de 1433 à 1445, l'exécution ayant été sans doute interrompue pendant un intervalle assez long. Il y a là des faucons poursuivant des grues, et un faucon s'élançant contre un canard. C'est par cette œuvre que nous voyons le motif pénétrer dans l'art florentin, où il ne sera pas perdu.

En effet, Benozzo Gozzoli — que j'ai déjà montré, dans l'étude rappelée plus haut, comme un orientaliste convaincu — décorant, de 1459 à 1463, la chapelle du Palais des Medici et y peignant son magnifique cortège des Rois Mages, équipés pour la chasse, fait apparaître dans le ciel, au-dessus du jeune Lorenzo, un faucon volant à la poursuite d'un canard.

On voit déjà comment le motif se conserve et se transmet, par voie d'élection, peut-on dire, entre artistes séduits par une inspiration très spéciale.

Plus tard, dans les fresques du Campo Santo de Pise, exécutées de 1468 à 1484, parmi les premières fresques, Gozzoli ne renonce pas à cette inspiration : c'est un faucon poursuivant un faisan qui se montre dans l'*Histoire de Noé* ; des faucons poursuivant des colombes et des hirondelles, dans la *Malédiction de Cham*.

A son tour, Ghirlandajo hérite de ce goût. Dès le *Cenacolo* d'Ognissanti, en 1480, le ciel est sillonné d'oiseaux volants, et notamment de faucons poursuivant des canards, sujets reproduits un peu plus tard dans la *Cène* à peu près identique du couvent de S. Marco. La lutte se fait plus serrée : les deux oiseaux se sont rejoints.

En 1481 et 1482, Ghirlandajo porte son art à Rome et travaille à la Sixtine. Dans sa fresque de la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, il répète, avec d'autres oiseaux volants (faucons, oiseau de proie chassant une huppe) son groupe du combat entre le faucon et le canard. C'est ce même groupe encore que nous reconnaîtrons dans ses œuvres postérieures, après son retour à Florence : et dans le *Saint François recevant les stigmates* de la chapelle des Sassetti à S. Trinità (1483-86), et dans la *Visitation* du Chœur de S. Maria Novella (1485-90).

Ghirlandajo se fait le propagateur de cette recherche d'orientalisme, dont le caractère n'échappe certainement pas à ses adeptes. La fresque de la Sixtine, en effet, donne un exemple, qui se trouve immédiatement imité sur place. C'est d'abord un autre Florentin, Cosimo Rosselli, qui fait voler dans le ciel du *Sermon sur la Montagne* un faucon à la poursuite d'une caille et un autre pourchassant un geai. Mais c'est surtout Pinturicchio qui, entrant en contact avec cette sorte de *mode* florentine qui s'est affirmée, l'adopte avec enthousiasme. Les oiseaux volants vont abondamment égayer ses horizons, et très particulièrement le groupe du faucon chasseur attaché au canard, pareil à celui de Ghirlandajo, se retrouvera très fréquemment dans son œuvre. Dès la fresque qu'il exécute à

la Sixtine, le *Voyage de Moïse*, il ne craint pas de répéter, à côté d'eux, les Florentins [1].

Dix ou onze ans plus tard (1493-94), dans la décoration des appartements Borgia au Vatican, nous retrouvons, ainsi que l'a relevé M. Pératé, le même groupe de chasse dans la *Dispute de sainte Catherine*, ainsi que dans le *Martyre de saint Sébastien*, dont l'exécution n'est sans doute guère de sa main ; et plus tard encore, dans les fresques si brillantes de la Librairie du Dôme de Sienne (1505-07), dans la scène où Enea Piccolomini est couronné comme poète par l'empereur Frédéric III.

La conclusion de cet examen, à travers lequel j'ai cherché à suivre la filière qui a guidé les artistes, à retrouver l'évolution, non seulement d'un thème iconographique, mais d'un goût artistique, d'un genre très particularisé, me paraît s'imposer. Cette influence d'une inspiration orientale, quoique nous l'ayions vu se transmettre et se répandre, demeure très particulière et très limitée. Il est aisé d'en tracer très exactement les frontières, de distinguer les artistes qu'elle atteint et ceux qui lui restent étrangers. Nous nous trouvons ici en présence d'un de ces indices qui ont une valeur absolue, qui peuvent être considérés comme l'équivalent des empreintes digitales pour l'identification des individus.

Cette affectation d'orientalisme, et notamment ce *signe* des oiseaux volants — et plus particulièrement encore ce motif du faucon saisissant le canard, — nous ne les trouvons jamais chez Raphaël, jamais chez Pérugin. Pinturicchio est le seul, parmi les artistes ombriens, dont l'imagination ait subi cette influence et s'en soit délecté, et nous avons vu quel est l'endroit où il a reçu l'étincelle.

J'ai voulu surtout insister sur cet exposé d'un caractère nou-

1. Les discussions encore en cours et les incertitudes d'attribution n'empêchent pas que l'on soit, en général, d'accord pour reconnaître Pinturicchio, non seulement dans plusieurs des figures principales de cette fresque, mais aussi dans les groupes du fond, et surtout dans le beau paysage et tout l'arrangement décoratif de la composition.

veau, et qui me paraît à lui seul décisif. Il n'est cependant pas inutile d'ajouter brièvement quelques considérations stylistiques.

Le modelé des nus d'*Apollon et Marsyas* a, dans son élégante fermeté, une précision nerveuse, plutôt gracile, appuyée d'une facon un peu égale et non sans quelque sécheresse, qui n'est ni de Raphaël, ni de Pérugin ; il y a une notable différence avec le sentiment des *Saint Sébastien* de ce dernier, notamment de celui du Louvre.

D'autre part, comme on le sait, l'Académie de Venise possède un dessin pour le petit tableau du Louvre. Or ce dessin, où les lumières sont données par des traits de blanc, présente la technique habituelle et le caractère des dessins de Pinturicchio [1].

Enfin, je ne reviendrai pas sur le sentiment du paysage relevé par M. Pératé, — la lumière moins diffuse que chez Pérugin ; mais on peut appeler accessoirement l'attention sur un détail d'architecture assez particulier : un campanile à double couronnement, avec frontons triangulaires entre deux pinacles. Cette forme, qui reflète un souvenir sans doute septentrional, se rencontre bien dans le fond du *Christ au jardin des Oliviers* de Pérugin (Académie de Florence), mais il se rencontre aussi dans le joli portrait de jeune garçon, de Pinturicchio, à la Pinacothèque de Dresde [2] et dans une miniature de *Crucifixion* (à la bibliothèque du Vatican), rendue à Pinturicchio par M. Corrado Ricci.

Sur les questions de style on pourra sans doute éternellement discuter, car il s'agit avant tout d'intuition personnelle. C'est pourquoi j'ai voulu appuyer essentiellement mon argumentation sur un tout autre ordre d'idées, et tracer le cercle très restreint d'où l'on ne peut sortir pour trouver l'auteur des oiseaux volants d'*Apollon et Marsyas*.

1. Il ne suffit pas, pour arguer ce dessin de faux, qu'il ait fait partie du fonds Bossi, contenant des dessins faussement attribués à Raphaël, et dont plusieurs sont des copies, quelques-unes du XVIII[e] siècle, d'après Juste de Gand ou d'autres maîtres.

2. On a voulu récemment attribuer ce portrait à Pérugin, mais il me paraît bien difficile d'y reconnaître sa main.

TABLE DES MATIÈRES

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA DEUXIÈME SECTION

ART OCCIDENTAL

(TOME II, 1re ET 2e PARTIES).

PREMIÈRE PARTIE

GÉNÉRALITÉS — ARCHITECTURE — PEINTURE

ALMEIDA MOREIRA (FRANCISCO DE). Un peintre régionaliste portugais au XVIe siècle : Vasco Fernandes, le Grand Vasco (1 *planche*)........ 300

ANDRUP (OTTO). L'influence française sur l'art danois pendant le règne de Louis XIV........ 69

BAKER (COLLINS). John Crome (2 *planches*)........ 419

BAUD-BOVY (DANIEL). Les séjours de Corot en Suisse (2 *planches*). 423

BAUDI DI VESME (Comte ALESSANDRO). Œuvres d'art exécutées en France au cours du XVIIe siècle pour les princes de Bourbon-Soissons et de Savoie-Soissons........ 74

BAUTIER (PIERRE). Les portraits de Finsonius (1 *planche*).... 324

BIERMÉ (Mme MARIA). Une œuvre de Roger de la Pasture, dit Van der Weyden : « Laurent Froimont », du Musée de Bruxelles (2 *planches*)........ 275

BLONDEL (Louis). L'influence de l'architecture française à Genève au XVIIIe siècle. Les œuvres de Jean-François Blondel. 219
BREDIUS. Deux élèves de Rembrandt d'origine française (2 *planches*, 1 *fig.*) 329
CAROTTI (Giulio). Essai sur les origines de l'art du moyen âge en Italie, particulièrement en Lombardie à l'époque romane (2 *planches*) 29
CECCHELLI (Carlo). Le patriarcat d'Aquilée et la civilisation carolingienne (1 *planche*) 17
CHIERICI (Gino). La maison siennoise du moyen âge..... 149
CHRISTENSEN (Victor-P.). La sculpture, l'architecture et la gravure françaises au Danemark au XVIIIe siècle.......... 84
CHYTIL (Karel). Les plus récentes recherches archéologiques au château de Prague. Le château de Prague sous les rois de la maison de Luxembourg (2 *planches*, 1 *fig.*)............ 126
DELAHACHE (Georges). La « mitre » de la cathédrale de Strasbourg. Projets de reconstruction consécutifs à l'incendie de 1759 (1 *planche*).............................. 214
DUDAN (Comte Alessandro). Trois artistes français en Dalmatie.............................. 417
ENLART (Camille). Églises romanes du royaume de Jérusalem (2 *planches*).............................. 108
GANZ (Paul). L'influence de l'art français dans l'œuvre de Hans Holbein le Jeune (2 *planches*).............................. 292
HAUTECŒUR (Louis). Les survivances gothiques dans l'architecture française du XVIIIe siècle.............................. 183
INGERSOLL-SMOUSE (Mlle Florence). Les portraits de Carle Vernet enfant, par N.-B. Lépicié (1 *planche*)............ 403
JEANNERAT (Carlo). Les traditions italiennes du petit portrait.............................. 304
JORGA (N.). A propos du carnet de peintres roumains aux XVIIe et XVIIIe siècles (1 *planche*).............................. 346
JOUBIN (André). Sur les œuvres de Poussin au musée de Montpellier (2 *planches*).............................. 338
LAES (Arthur). Un portrait français du XVIIIe siècle au musée de Louvain (1 *planche*).............................. 373
— Le peintre suédois Wertmüller en France (1 *planche*)....... 378

LAVALLÉE (Pierre). L'évolution du dessin français aux XVIIe et XVIIIe siècles, de Poussin à David. Notes sur la collection de dessins de la Bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts (2 *planches*)........ 352

LAZARO (José). Le manuscrit du British Museum, intitulé « Isabella Book » ou Bréviaire d'Isabelle la Catholique (2 *planches*)........ 279

LEMONNIER (Henry). L'expansion de l'Académie royale d'architecture en Europe au XVIIIe siècle........ 193

LINDBERG (Carolus). L'étude de l'architecture nationale en Finlande. Organisation et méthodes........ 143

LOCQUIN (Jean). La part de l'influence anglaise dans l'orientation néo-classique de la peinture française entre 1750 et 1780. 391

MADSEN (Karl). Tableaux français du XVIIIe siècle au Danemark. (2 *planches*)........ 400

MAETERLINCK (L.). La pénétration artistique française en Flandre par la vallée de l'Escaut (XIVe et XVe siècles)...... 50

MANDACH (Conrad de). Ferdinand Hodler. A propos de l'exposition commémorative de Berne........ 434

MATEJCEK (Antoine). L'école tchèque de peinture au XIVe siècle (2 *planches*)........ 233

MICHEL (Édouard). Quelques œuvres de peintres belges retrouvées en France (1 *planche*)........ 366

MORPURGO (Enrico). Artistes italiens en Autriche (2 *planches*). 62

NODET (Victor). Les sympathies artistiques de P. P. Prud'hon en 1801. Prud'hon et le Corrège (1 *planche*)........ 408

RÉAU (Louis). L'art français sur le Rhin au XVIIIe siècle...... 203

ROCHEBLAVE (Samuel). L'Alsace artiste à Paris de 1765 à la fin du XVIIIe siècle 87

ROMDHAL (A. L.). Rapports entre la France et l'Italie au XIVe siècle. Le gothique français comme élément constitutif chez Giotto........ 226

RUDDER (Arthur de). Jean Bellegambe de Douai........ 287

SANCHEZ CANTON (J.). Maître Nicolas Français, peintre de la première moitié du XVe siècle (2 *planches*)........ 239

SOULIER (Gustave). Remarques sur l'*Apollon et Marsyas* de Pinturicchio généralement attribué à Raphaël (2 *planches*). *Addendum, 2e partie* 937

SZYSKO-BOHUSS (Adolphe). La rotonde des Saints Félix et Adaucte ou de la Vierge sur le Wawel 158

THIIS (Jean). La peinture norvégienne au XIXe siècle 440

TORMO (Elias). Frère Juan Ricci, écrivain d'art et peintre de l'École de Madrid 311

TORRES BALBAS (Leopoldo). Inventaire et classification des monastères cisterciens espagnols (2 *planches*) 119

VAN PUYVELDE (L.). Nouvelles recherches sur l'influence des *Meditationes vitæ Christi* sur l'art de la fin du moyen âge .. 260

VASSITCH (Miloje M.). Les monuments de l'architecture carolingienne en Dalmatie septentrionale (1 *planche*) 102

VENTURI (Adolfo). Les arts représentatifs du temps de Dante. 3

WRANGEL (E.). Les relations artistiques entre la France et la Suède au moyen âge (1 *planche*) 42

ZAKAVEC (François). Rapports entre l'art français et l'art tchèque 29

ZORZI (Giangiorgio). La véritable origine de Palladio 168

DEUXIÈME PARTIE

SCULPTURE — GRAVURE — ARTS DÉCORATIFS

ANDRIEU (Lieut.-Colonel). Histoire des pleurants de Dijon .. 559

BECKETT (F.). La statuette en ivoire et en dent de mors de Herlufsholm (2 *planches*) 485

BERTINI CALOSSO (Achille). Le classicisme de Gian Lorenzo Bernini et l'art français (2 *planches*) 524

BLUM (André). Une prétendue découverte de la gravure au XIVe siècle. Une fraude archéologique (1 *fig.*) 617

BOVY (Adrien). Quelques bustes français conservés à Genève .. 582

BRÉHIER (Louis). L'École romane de sculpture auvergnate et le portail de Conques-en-Rouergue (2 *planches*) 464

DEVIGNE (Mlle MARGUERITE). L'influence de la sculpture française sur la sculpture flamande au XVIIIe siècle (2 *planches*). 564
— Sur deux œuvres de Rude à Bruxelles : le fronton de l'ancien Hôtel des Monnaies et un buste inédit de Guillaume Ier des Pays-Bas (2 *planches*)........................ 603
EVANS (Mlle JOAN). Les émaux français du XVIIe siècle à décor floral et leurs imitations (1 *planche*)........................ 711
FIERENS-GEVAERT. Remarques sur le style de maître André Beauneveu........................ 497
GNOLI (Comte UMBERTO). Objets d'art français dans le trésor d'Assise (2 *planches*)........................ 703
GUSMAN (PIERRE). Le style français des xylographies primitives (2 *fig.*)........................ 627
KENDRICK (A. F.). Quelques remarques sur les tapisseries de la *Dame à la Licorne* au musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre (2 *planches*)........................ 662
KŒCHLIN (RAYMOND). Essai de classement chronologique, d'après la forme de leur manteau, des Vierges du XIVe siècle, debout, portant l'Enfant (2 *planches*)........................ 490
KEIL (LUIS). Les tapisseries de Tavira. Un tapissier français au Portugal à la fin du XVIIIe siècle (1 *planche*)........................ 682
KRUSZYNSKI (Abbé THADÉE). Ceintures polonaises de soie entretissées d'or massif (1 *planche*)........................ 687
KUNTZIGER (Mlle). Dessins inédits de Jean Duvivier, graveur liégeois, médailleur de Louis XV (1 *planche*)........................ 612
LABO (MARIO). Pierre Puget à Gênes (2 *planches*)........................ 541
LINDBLOM (ANDREAS). Caractères nationaux dans la sculpture suédoise au moyen âge (2 *planches*)........................ 479
MACLAGAN (ERIC). Quelques sculpteurs français en Angleterre au XVIIe siècle (2 *planches*)........................ 517
MACOIR (GEORGES). De l'utilité de la connaissance des poinçons et de quelques moyens d'en prendre les empreintes pour l'étude des armes et armures........................ 719
MALE (ÉMILE). L'influence de la miniature sur la sculpture du Languedoc au XIIe siècle........................ 455
MORELOWSKI (MARYAN). L'histoire du *Chevalier au Cygne*. Tapisserie à l'église Sainte-Catherine de Cracovie.......... 672

POLOVSTOFF. Les fontaines de Peterhof.................... 595

RAFOLS (JOSEPH F.). Plafonds polychromes de l'ancien royaume d'Aragon.. 653

RUBINSTEIN (M[lle]). Gabriel Joly, sculpteur sur bois (14..-1538) (2 *planches*)........................... 505

SAMBON (ARTHUR). Du rôle de la numismatique dans l'étude de l'histoire de l'art................................ 607

SCHNEIDER (RENÉ). Le thème des ruines dans la Renaissance française (2 *planches*)......................... 639

SHETELIG (HAAKON). Les sculptures en bois trouvées à Oseberg et les rapports artistiques franco-norvégiens à l'époque carlovingienne (2 *planches*)..................... 449

TIENS. Une nouvelle crosse en bois.................... 700

URSEAU (Chanoine). Contribution à l'iconographie de saint Christophe.................................... 695

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA QUATRIÈME SECTION

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

BARCLAY SQUIRE (WILLIAM). L'iconographie musicale.... 731

BERNOULLI (ÉDOUARD). Sur la notation de rythmes complexes dans deux imprimés du XVI[e] siècle..................... 810

BOGHEN (FELICE). Bernardo Pasquini..................... 856

BONELLI (LUIGI). Les joueurs de flûte avignonnais au service de la République de Sienne au XV[e] siècle................ 802

BORGHEZIO (Abbé GINO). Poésies latines et françaises mises en musique conservées dans un manuscrit inconnu de la Bibliothèque capitulaire d'Ivrée (1 *planche*)............ 790

BRUNOLD (PAUL). Un livre de pièces de clavecin de J.-F. D'Andrieu.. 918

CHIGI SARACINI (Comte GUIDO). Un musicien siennois du XVIIIe siècle : Azzolino Bernardino Della Ciaia, prêtre et chevalier de Saint-Étienne.......... 895

FREITAS-BRANCO (LUIZ DE). Les contrepointistes de l'École d'Evora).......... 846

FULLER-MAITLAND (J.-A.). Les influences réciproques internationales en musique.......... 735

GASTOUÉ (AMÉDÉE). L'*Alarme* de Grimache (vers 1380-1390) et les chansons polyphoniques du moyen âge (1 *fig.*).... 784

GENTILI (ALBERTO). L'Histoire de la théorie dans l'enseignement de la Musique.......... 754

JOSZ (RENÉ) et ROCHELLE (ERNEST). Essai d'une théorie de l'évolution de l'art musical, conforme aux conceptions scientifiques modernes de l'évolution.......... 759

KLEMETTI (H.). Aperçu de l'histoire musicale finlandaise.... 922

LOGOTHETI (Mlle). La contribution française à l'étude de la chanson populaire grecque.......... 929

NEF (KARL). L'influence de la musique française sur le développement de la Suite.......... 853

PEDRELL (FELIPE). Les échanges musicaux entre la France et la Catalogne au moyen âge. Le français Jean Brudieu, musicien catalan.......... 823

PINCHERLE (MARC). Autour d'une histoire de la harpe........ 742

PRUNIÈRES (HENRY). Un opéra de Paolo Lorenzani (3 *fig.*). 867

RAUGEL (FÉLIX). Le Chant de la Sibylle, d'après un manuscrit du XIIe siècle, conservé aux Archives de l'Hérault (1 *planche*, 1 *fig.*).......... 774

— Josquin des Près à la collégiale de Saint-Quentin.......... 807

ROCHELLE (Ernest) et JOSZ (RENÉ). Voy. JOSZ (RENÉ)..... 759

TESSIER (A.). Un document sur les répétitions du *Triomphe de l'Amour*, à Saint-Germain-en-Laye (1681) (1 *planche*)...... 874

TORRI (LUIGI). La seule composition musicale connue de Jean d'Arras.......... 829

VAN DEN BORREN (CHARLES). Deux recueils peu connus d'Orlando de Lassus.......... 833

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE SUJETS TRAITÉS DANS LES TROIS VOLUMES DES ACTES

ACADÉMIE D'ARCHITECTURE (Expansion de l') en Europe au XVIII[e] siècle, *M. Henry Lemonnier*, II, 1[re] partie........................ 193

AL'FOUSTAT, première capitale musulmane en Égypte (L'art à), *Ali-Baghat Bey*, I.. 288

ALSACE, (L') artiste à Paris de 1765 à la fin du XVIII[e] siècle, *M. Samuel Rocheblave*, II, 1[re] partie........................ 87

ANGLAISE (La part de l'influence) dans l'orientation néo-classique de la peinture française entre 1750 et 1780, *M. Jean Locquin*, II, 1[re] partie.. 391

ANGLETERRE (Quelques sculpteurs français en) au XVII[e] siècle, *M. Eric Maclagan*, II, 2[e] partie........................ 517

— (Les ateliers de tapisserie en) *M. A.-F. Kendrick*, II, 2[e] partie. 662

AQUILÉE (Le patriarcat d') et la civilisation carolingienne, *M. Carlo Cecchelli*, II, 1[re] partie.. 17

ARABE (L'entrecroisement des arcades dans l'architecture), *M. Gomez-Moreno*, I.. 318

ARAGON (Plafonds polychromes de l'ancien royaume d'), *M. J. F. Rafols*, II, 2[e] partie.. 653

ARCHITECTURE FRANÇAISE du XVII[e] siècle (Les survivances gothiques dans l'), *M. Louis Hautecœur*, II, 1[re] partie........ 183

ART ECCLÉSIASTIQUE (Inventaire général de l') en Suède, *M. Johnny Roosval*, I.. 227

ART MUSICAL (Essai d'une théorie de l'évolution de l') conforme aux conceptions scientifiques modernes de l'évolution, *MM. René Josz et Ernest Rochelle*, II, 2[e] partie........................ 759

ASSISE (Objets d'art dans le trésor d'), *M. le comte Umberto Gnoli*, II, 2e partie........ 703
AUTRICHE (Artistes italiens en), *M. Enrico Morpurgo*, II, 1re partie. 62
BEAUNEVEU (Remarques sur le style de maître André), *M. Fierens Gevaert*, II, 2e partie........ 497
BELGES (Quelques œuvres de peintres) retrouvées en France, *M. Edouard Michel*, II, 1re partie........ 366
BELLEGAMBE de Douai (Jean), *M. A. de Rudder*, II, 1re partie.. 287
BERNINI (Le classicisme de Gian Lorenzo) et l'art français, *M. Achille Bertini Calosso*, II, 2e partie........ 524
BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE de l'Université de Paris (La), *M. André Joubin*, I........ 138
— (Formation de la section extrême-orientale de la), *M. René Jean*, I. 146
BIBLIOTHÈQUES (Les richesses d'art des), *M. Amédée Boinet*, I. 129
BLONDEL (Les œuvres de Jean-François). L'influence de l'architecture française à Genève au XVIIIe siècle, *M. Louis Blondel*, II, 1re partie........ 219
BOURBON-SOISSONS (Œuvres d'art exécutées en France, au cours du XVIIe siècle, pour les princes de) et de Savoie-Soissons, *M. le comte Alessandro Baudi di Vesme*, II, 1re partie........ 74
BRUDIEU (Le français Jean), musicien catalan. Les échanges musicaux entre la France et la Catalogne au moyen âge, *M. Felipe Pedrell*, II, 2e partie........ 823
« BUNJINGWA » (Le) ou la peinture de lettrés, *M. Seiichi Taki*, I. 362
CASBAS BERBÈRES (Les), *M. Prosper Ricard*, I........ 336
CEINTURES polonaises de soie entretissées d'or massif, *M. l'abbé Thadée Kruszynski*, II, 2e partie........ 687
CÉRAMIQUE archaïque de l'Islam (La) d'après les travaux les plus récents, *M. Gaston Migeon*, I........ 256
— hispano-arabe (Une série nouvelle de), découverte à Paterna, *M. Folch i Torres*, I........ 260
CHANSON populaire grecque (La contribution française à l'étude de la), *Mlle Logotheti*, II, 2e partie........ 929
CHINOIS (L'architecture, la peinture et les arts décoratifs), *M. Lou Kao*, I........ 356
CIAIA (Un musicien siennois du XVIIIe siècle : Azzolino Bernardino della), prêtre et chevalier de Saint-Étienne, *M. le comte Guido Chigi Saracini*, II, 2e partie........ 895
CONQUES-EN-ROUERGUE (L'École romane de sculpture et le portail de), *M. L. Bréhier*, II, 2e partie........ 464

CONSERVATION des monuments antiques et historiques en Turquie (La), *S. E. Halil Bey*, I.......... 215

COROT (Les séjours en Suisse de), *M. Daniel Baud-Bovy*, II, 1re partie. 423

CRITIQUE (Histoire de l'art et histoire de la), *M. Lionello Venturi*, I. 167

CRITIQUE d'art au XIXe siècle (De l'importance des musées de province pour l'histoire de l'art et de la), *M. Marcel Nicolle*, I.... 95

CROME (John), *M. Collins Baker*, II, 1re partie.......... 419

CROSSE en bois (Une nouvelle), *M. Tiens*, II, 2e partie.......... 700

DALMATIE (Trois artistes français en), *M. le comte Alessandro Dudan*, II, 1re partie.......... 417

— septentrionale (Les monuments de l'architecture carolingienne), *M. Miloje M. Vassitch*, II, 1re partie.......... 102

DAMAS (Quelques monuments arabes de), *M. Eustache de Lorey*, I 313

D'ANDRIEU (Un livre de pièces de clavecin de J. F.), *M. Paul Brunold*, II, 2e partie.......... 918

DANEMARK (La sculpture, l'architecture et la gravure françaises au), au XVIIIe siècle, *M. Victor P. Christensen*, II, 1re partie.......... 84

— (Tableaux français du XVIIIe siècle au), *M. Karl Madsen*, II, 1re partie.......... 400

DANOIS (L'influence française sur l'art) pendant le règne de Louis XIV, *M. Otto Andrup*, II, 1re partie.......... 69

DANTE (Les arts représentatifs du temps de), *M. Adolfo Venturi*, II, 1re partie.......... 3

DÉFENSE des monuments d'art (Entente internationale pour la), *M. Alfred Fabrizi*, I.......... 220

DENVER (L'association d'art de), *Mme M. de Mare Stein*, I........ 63

DESSIN français (L'évolution du) aux XVIIe et XVIIIe siècles, de Poussin à David. Notes sur la collection de dessins de la bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, *M. Pierre Lavallée*, II, 1re partie.......... 352

DIJON (Histoire des pleurants de), *M. le lieut.-colonel Andrieu*, II, 2e partie.......... 559

DUVIVIER, graveur liégeois, médailleur de Louis XV (Dessins inédits de), *Mlle Kuntziger*, II, 2e partie.......... 612

ÉDUCATION artistique dans les Musées américains, *M. John W. Beatty*, I.......... 29

ÉMAUX français du XVIIe siècle à décor floral et leurs imitations, *Mlle Joan Evans*, II, 2e partie.......... 711

ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART à la jeunesse dans les musées, Mlle *Ethel W. Spiller*, I.......................... 66
— en province, *M. Giraud-Mangin*, I.......................... 180
— (Quelques remarques sur l'), *M. Jean Capart*, I................ 186
— de la musique (Histoire de la théorie dans l'). *M. Alberto Gentili*, II, 2e partie...................................... 754
ESPAGNOLS (Monastères cisterciens). Inventaire et classification, *M. Leopoldo Torres Balbas*, II, 1re partie................... 119
ESTAMPE japonaise (L') et la peinture en Occident, dans la seconde moitié du XIXe siècle, *M. Henri Focillon*, I.................... 367
ESTAMPES (Un nouveau répertoire au département des) de la Bibliothèque nationale, *M. François Courboin*, I.............. 156
ÉTATS-UNIS (Les musées d'art secondaires aux), *M. Harold Haven Brown*, I.. 76
EVORA (Les contrepointistes de l'école d'Evora), *M. L. de Freitas Branco*, II, 2e partie.................................. 846
FÈS (L'épigraphie dans la décoration des médersas mérinides de), (XIVe siècle de J.-C.), *M. Alfred Bel*, I........................ 294
FINLANDAISE (Aperçu de l'histoire musicale), *M. H. Klemetti*, II, 2e partie.. 922
FINLANDE (L'étude de l'architecture nationale en). Organisation et méthodes, *M. Carolus Lindberg*, II, 1re partie.............. 143
FINSONIUS (Les portraits de), *M. Pierre Bautier*, II, 1re partie... 324
FLAMANDE (L'influence de la sculpture française sur la sculpture) au XVIIIe siècle, Mlle *Marguerite Devigne*, II, 2e partie.......... 564
FLANDRE (La pénétration artistique française en) par la vallée de l'Escaut (XIVe et XVe siècles), *M. L. Maeterlinck*, II, 1re partie.. 50
FLUTE (Les joueurs de) avignonnais au service de la République de Sienne au XVe siècle, *M. Luigi Bonelli*, II, 2e partie............ 802
FRANÇAIS (Maître Nicolas), peintre de la première moitié du XVe siècle, *M. J. Sanchez Canton*, II, 1re partie................ 239
GENÈVE (L'influence de l'architecture française à) au XVIIIe siècle. Les œuvres de J.-F. Blondel, *M. Louis Blondel*, II, 1re partie. 219
— (Quelques bustes français conservés à), *M. Adrien Bovy*, II, 2e partie.. 582
GIOTTO (Le gothique français comme élément constitutif chez). Rapports entre la France et l'Italie au XIVe siècle, *M. A. L. Romdahl*, II, 1re partie.. 226
GRAVURE (Une prétendue découverte de la) au XIVe siècle : Une fraude archéologique, *M. André Blum*, II, 2e partie............ 617

GRECQUE (La contribution française à l'étude de la chanson populaire), *Mlle Logotheti*, II, 2e partie.......................... 929
GRIMACHE *(L'Alarme* de) (vers 1380-1390) et les chansons polyphoniques du moyen âge, *M. Amédée Gastoué*, II, 2e partie.... 784
HALS (Le nettoyage des tableaux de Frans Hals) à Haarlem et le résultat de quelques recherches sur la restauration en général, *M. Gratama*, I.. 118
HARPE (Autour d'une histoire de la), *M. Marc Pincherle*, II, 2e part. 742
HERLUFSHOLM (La statuette en ivoire et en dent de mors de), *M. F. Beckett*, II, 2e partie.................................... 485
HISTOIRE de l'art et histoire de la critique, *M. Lionello Venturi*, I. 167
HODLER (Ferdinand). A propos de l'exposition commémorative de Berne, *M. Conrad de Mandach*, II, 1re partie.................. 434
HOLBEIN le Jeune (L'influence de l'art français dans l'œuvre de Hans), *M. Paul Ganz*, II, 1re partie.......................... 292
ICONOGRAPHIE MUSICALE (L'), *M. W. Barclay Squire*, II, 2e partie.. 731
INFLUENCES réciproques internationales en musique, *M. J.-A. Fuller Maitland*, II, 2e partie.............................. 735
« ISABELLA BOOK » (Le manuscrit du British Museum intitulé) ou Bréviaire d'Isabelle la Catholique, *M. José Lazaro*, II, 1re partie. 279
ITALIE (Rapports entre la France et l') au XIVe siècle. Le gothique français comme élément constitutif chez Giotto, *M. A. L. Romdahl*, II, 1re partie.. 226
ITALIENS (Artistes) en Autriche, *M. Enrico Morpurgo*, II, 1re partie. 62
IVRÉE (Poésies latines et françaises mises en musique, conservées dans un manuscrit inconnu de la bibliothèque capitulaire d'), *M. l'abbé Gino Borghezio*, II, 2e partie........................ 790
JAPONAISE (L'estampe) et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle, *M. Henri Focillon*, I................. 367
JEAN D'ARRAS (La seule composition musicale connue de), *M. Luigi Torri*, II, 2e partie.. 829
JÉRUSALEM (Églises romanes du royaume de), *M. Camille Enlart*, II, 1re partie.. 108
JOLY (Gabriel), sculpteur sur bois (14..-1538), *Mlle Rubinstein*, II, 2e partie.. 505
JOSQUIN DES PRÈS à la Collégiale de Saint-Quentin, *M. Félix Raugel*, II, 2e partie.. 807
KIEV (Les églises byzantines et ukrainiennes de), *M. Georges Loukomski*, I. 265

LANGUEDOC (L'influence de la miniature sur la sculpture du) au XIIe siècle, *M. Emile Mâle*, II, 2e partie.................... 455

LASSUS (Deux recueils peu connus d'Orlando de), *M. Charles van den Borren*, II, 2e partie.................... 833

LÉPICIÉ (Les portraits de Carle Vernet enfant par N.-B.), *Mlle Florence Ingersoll-Smouse*, II, 1re partie.................... 403

LEXIQUE archéologique (Un projet de), *M. Henri Guerlin*, I...... 165

LOMBARDIE (Essai sur les origines de l'art du moyen âge en Italie, particulièrement en) à l'époque romane, *M. Giulio Carotti*, II, 1re partie.................... 20

LORENZANI (Un opéra de Paolo), *M. Henri Prunières*, II, 2e partie. 867

LOUVAIN (Un portrait français du XVIIIe siècle au Musée de), *M. A. Laës*, II, 1re partie.................... 373

MANUSCRITS (Projet d'un répertoire analytique et iconographique des reproductions de peintures de), *Mme Lefrançois-Pillion*, I... 171

— arabes du XIVe siècle (La survivance possible dans les) de motifs offerts par les fresques et les peintures manichéennes, *Sir Thomas W. Arnold*, I.................... 273

MÉDERSAS mérinides de Fès (L'épigraphie dans la décoration des), XIVe siècle de J.-C. *M. Alfred Bel*, I.................... 294

« MEDITATIONES vitæ Christi » (Nouvelles recherches sur l'influence des) sur l'art de la fin du moyen âge, *M. L. Van Puyvelde*, II, 1re partie.................... 260

METROPOLITAN MUSEUM (L'œuvre éducatrice du), *Mlle Edith Abot*, I.................... 56

MONASTÈRES cisterciens espagnols (Inventaire et classification), *M. Leopoldo Torres Balbas*, II, 1re partie.................... 119

MONTPELLIER (Sur les œuvres de Poussin au Musée de), *M. André Joubin*, II, 1re partie.................... 388

MUSÉE (Le) et le professeur, *M. Richard F. Bach*, I.............. 71

MUSÉES américains. Leur œuvre d'enseignement et la méthode du musée d'art de Toledo, *M. E. Drummond Libbey*......... 33

— (La conception moderne des), *M. Henri Focillon*, I............ 85

— de province (De l'importance des) pour l'histoire de l'art et de la critique d'art au XIXe siècle, *M. Marcel Nicolle*, I.............. 95

SUMULMAN (Remarques sur l'unité de l'art), *M. Massignon*, I..... 252

— (Sur l'art) du IXe siècle en Tunisie, *M. Georges Marçais*, I........ 277

NETTOYAGE des tableaux anciens (Dans quelle mesure convient-il de nettoyer les tableaux anciens ?), *M. L. Van Puyvelde*, I.... 103

NETTOYAGE des tableaux de Frans Hals à Haarlem et le résultat de quelques recherches sur la restauration en général, *M. Gratama*, I 118
NEWARK (Le musée de) en Amérique, et ses efforts pour servir le bien public, *M. John Cotton Dana*, I 43
NOMS de périodes (L'emploi des) dans les propos sur l'histoire de l'art, *M. G. Baldwin Brown*, I 160
NORVÉGIENNE (La peinture) au XIXe siècle, *M. J. Thiis*, II, 1re partie 440
NUMISMATIQUE (Du rôle de la) dans l'étude de l'histoire de l'art, *M. Arthur Sambon*, II, 2e partie 607
ORIENTAL (Sur la méthode d'exposer les œuvres de l'art), *M. T. B. Roorda*, I 122
ORIENTALES. (« Le livre de la fleur des Hystoires de la terre de Orient » et le problème des influences) au moyen âge, *M. A. Vermeylen*, I 331
OSEBERG (Les sculptures en bois trouvées à) et les rapports artistiques franco-norvégiens à l'époque carolingienne, *M. Haakon Shetelig*, II, 2e partie 449
PALLADIO (La véritable origine de), *M. Giangiorgio Zorzi*, II, 1re partie 168
PASQUINI (Bernardo), *M. Felice Boghen*, II, 2e partie 856
PATERNA (Une série nouvelle de céramique hispano-arabe découverte à), *M. Folch i Torres*, I 260
PAYS-BAS (L'évolution des idées concernant la restauration des monuments architecturaux et décoratifs depuis le milieu du XIXe siècle aux), *M. Cuypers*, I 205
PERSANE (La reliure) du XIVe au XVIIe siècle, *Armenag Bey Sakisian*, I 343
PERSE (Importance de la civilisation de la) depuis les Achéménides jusqu'aux Sassanides, *M. Maurice Pézard*, I 235
PETERHOF (Les fontaines de), *M. Polovtsoff*, II, 2e partie 595
PIAVE (Les ruines des monuments de la région riveraine du) et leur reconstitution, *M. Luigi Coletti*, I 193
PINTURICCHIO (Remarques sur l'*Apollon et Marsyas* de), généralement attribué à Raphaël, *M. Gustave Soulier*, II, 2e partie (*addendum*) 937
POINÇONS (De l'utilité de la connaissance des) et de quelques moyens d'en prendre les empreintes pour l'étude des armes et armures, *M. Georges Macoir*, II, 2e partie 719

PORTRAIT (Les traditions italiennes du petit), *M. Carlo Jeannerat*, II, 1re partie.......... 304
POUSSIN (Sur les œuvres de) au musée de Montpellier, *M. André Joubin*, II, 1re partie.......... 338
PRADO (Le musée national du), *M. de Beruete y Moret*, I.......... 3
PRAGUE (Les plus récentes recherches archéologiques au château de). Le château sous les rois de la maison de Luxembourg, *M. Karel Chytil*, II, 1re partie.......... 126
PRUD'HON (Les sympathies artistiques de P. P.) en 1801. Prud'hon et le Corrège, *M. le Dr Nodet*, II, 1re partie.......... 408
PUGET (Pierre) à Gênes, *M. Mario Labò*, II, 2e partie.......... 541
RECONSTITUTION des ruines des monuments dans la région riveraine du Piave. *M. Luigi Coletti*, I.......... 193
RELIURE persane (La) du XIVe au XVIIe siècle, *Armenag Bey Sakisian*, I.......... 343
REMBRANDT (Deux élèves de) d'origine française, *M. Bredius*, II, 1re partie.......... 329
RÉPERTOIRE d'art et d'archéologie (Le), *M. Marcel Aubert*, I.... 154
— analytique et iconographique des reproductions de peintures de manuscrits (Projet de), *Mme Lefrançois-Pillion*.......... 171
RESTAURATION des monuments architecturaux et décoratifs depuis le milieu du XIXe siècle aux Pays-Bas (L'évolution des idées concernant la), *M. Cuypers*, I.......... 205
— et conservation des monuments ayant subi des dommages de guerre (Problèmes concernant la), *M. Antonio Morassi*, I...... 212
RHIN (L'art français sur le) au XVIIIe siècle, *M. Louis Réau*, II, 1re partie.......... 203
RICCI (Frère Juan), écrivain d'art et peintre de l'École de Madrid, *M. Elias Tormo*, II, 1re partie.......... 311
ROUMAINS (A propos du carnet de peintres) aux XVIIe et XVIIIe siècles, *M. Nicolas Jorga*, II, 1re partie.......... 346
RUDE (Sur deux œuvres de) à Bruxelles. Le fronton de l'ancien hôtel des monnaies et un buste inédit de Guillaume Ier, des Pays-Bas, *Mlle Marguerite Devigne*, II, 2e partie.......... 603
RUINES (Le thème des) dans la Renaissance française, *M. René Schneider*, II, 2e partie.......... 639
RYTHMES complexes (Sur la notation de) dans deux imprimés du XVIe siècle, *M. Edouard Bernoulli*, II, 2e partie.......... 810
SAINT CHRISTOPHE (Contribution à l'iconographie de), *M. le chanoine Urseau*, II, 2e partie.......... 695

SAVOIE-SOISSONS (Œuvres d'art exécutées en France au cours du XVIIe siècle, pour les princes de Bourbon-Soissons et de), *M. le comte Alessandro Baudi di Vesme*, II, 1re partie.......... 74

SERBE (Sur un motif oriental dans l'ancienne architecture), *M. Petkovic*, I.......... 310

SIBYLLE (Le chant de la) d'après un manuscrit du XIIe siècle, conservé aux archives de l'Hérault, *M. Félix Raugel*, II, 2e partie.... 774

SIENNE (Les joueurs de flûte avignonnais au service de la République de), au XVe siècle, *M. Luigi Bonelli*, II, 2e partie. 802

SIENNOISE (La maison) du moyen âge, *M. Gino Chierici*, II, 1re part. 149

STRASBOURG (La « mitre » de la cathédrale de). Projets de reconstruction consécutifs à l'incendie de 1759, *M. Georges Delahache*, II, 1re partie.......... 214

SUÈDE (L'inventaire général de l'art ecclésiastique en), *M. Johnny Roosval*, I.......... 227

— (Les relations artistiques entre la France et la), au moyen âge, *M. E. Wrangel*, II, 1re partie.......... 42

SUÉDOIS (Les influences musulmanes et byzantines dans l'art) du moyen âge, *M. Johnny Roosval*, I.......... 244

SUÉDOISE (Caractères nationaux dans la sculpture) au moyen âge, *M. Andreas Lindblom*, II, 2e partie.......... 479

SUITE (L'influence de la musique française sur le développement de la), *M. Karl Nef*, II, 2e partie.......... 853

T'ANG (Contribution nouvelle à l'histoire de la peinture), *M. Laurence Binyon*, I.......... 349

TAPISSERIE à l'église Sainte-Catherine de Cracovie. L'histoire du chevalier au Cygne, *M. Maryan Morelowski*, II, 2e partie........ 672

TAPISSERIES (Quelques remarques sur les) de la Dame à la Licorne au musée de Cluny. Les ateliers de tapisserie en Angleterre, *M. A. F. Kendrick*, II, 2e partie.......... 662

— de Tavira (Les). Un tapissier français au Portugal à la fin du XVIIIe siècle, *M. L. Keil*, II, 2e partie.......... 682

TCHÈQUE (L'école) de peinture au XIVe siècle, *M. Antoine Matejcek*, II, 1re partie.......... 233

— ((Rapports entre l'art français et l'art), *M. François Zakavec*, II, 1re partie.......... 29

TOLEDO (La méthode du musée d'art de), *M. E. Drummond Libbey*. 33

TOURNIÈRES (Un portrait français du XVIIIe siècle au musée de Louvain, par), *M. Arthur Laës*, II, 1re partie.......... 373

« TRIOMPHE DE L'AMOUR » (Un document sur les répétitions du) à Saint-Germain-en-Laye (1681), *M. André Tessier*, II, 2e partie.. 874
TUNISIE (Sur l'art musulman du IXe siècle en), *M. Georges Marsais*, I. 277
TURQUIE (La conservation des monuments antiques et historiques en) *S. E. Halil Bey*, I. 215
VANDER WEYDEN (Une œuvre de Roger de la Pasture dit) « Laurent Froimont » du Musée de Bruxelles, *Mme Maria Bierné*, II, 1re partie. 275
VASCO FERNANDES (Un peintre régionaliste portugais au XVIe siècle), le Grand Vasco, *M. Fr. de Almeida Moreira*, II, 1re partie.. 300
VERNET (Les portraits de Carle) enfant, par N. B. Lépicié, *Mlle Florence Ingersoll-Smouse*, II, 1re partie. 403
VIERGES du XIVe siècle (Essai de classement chronologique, d'après la forme de leur manteau, des) debout portant l'Enfant, *M. Raymond Kœchlin*, II, 2e partie. 490
WAWEL (La rotonde des Saints Félix et Adaucte ou de la Vierge sur le), *M. A. Szysko-Bohuss*, II, 1re partie. 158
WERTMULLER (Le peintre suédois) en France, *M. Arthur Laës*, II, 1re partie. 378
XYLOGRAPHIES primitives (Le style français des), *M. Pierre Gusman*, II, 2e partie. 627

NOTES. — La table des planches figure en tête du recueil de planches hors texte illustrant les Actes du Congrès.

Les vœux adoptés par le Congrès ont été publiés dans le *Compte-rendu analytique* du Congrès, paru en 1922, et dont un exemplaire a été adressé à tous les membres du Congrès.

Les Secrétaires,

PAUL RATOUIS DE LIMAY,

GABRIEL ROUCHÈS.


INFORMATION
ICI
CONSERVATION, INC